Denis Dutton

Sanat İçgüdüsü

Güzellik, Zevk ve İnsan Evrimi

İngilizceden Çeviren: Murat Turan



Sanat ve Kuram

DENIS DUTTON

9 Şubat 1944'te California'da doğdu. Kuzey Hollywood Lisesi'nden mezun olduktan sonra 1966'da California Üniversitesi'nde felsefe öğrenimi gördü, ardından Santa Barbara Üniversitesi'nde doktorasını tamamladı. Özellikle sanat alanındaki çalışmalarıyla bilinen filozof, aynı zamanda web (ağ) girişimcisi ve medya aktivistidir. *The Art Instinct* (*Sanat İçgüdüsü*) adlı kitap, 28 Aralık 2010'da kanserden ötürü hayatını kaybeden Denis Dutton'ın en meşhur çalışmalarından biridir.

DENIS DUTTON

Sanat İçgüdüsü

Güzellik, Zevk ve İnsan Evrimi

Denis Dutton

Ayrıntı: 1050
Sanat ve Kuram Dizisi: 53

Sanat İçgüdüsü
Güzellik, Zevk ve İnsan Evrimi
Denis Dutton

Kitabın Özgün Adı
The Art Instinct
Beauty, Pleasure and Human Evolution

İngilizceden Çeviren
Murat Turan

Yayıma Hazırlayan
Y. Emre Ceren

Son Okuma
Ahmet Batmaz

Kapak Fotoğrafı
DEA / G. DAGLI ORTI / De Agostini / Getty Images Turkey

Kapak Tasarımı
Deniz Çelikoğlu

Dizgi
Hediye Gümen

Baskı ve Cilt
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Merkez Efendi Mah. Fazılpaşa Cad. No: 8/2 Topkapı/İstanbul
Tel.: (0212) 612 31 85
Sertifika No.: 12156

Birinci Basım: *Mart 2017*

Baskı Adedi *2000*

ISBN 978-605-314-157-0
Sertifika No.: 10704

....
AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım San. ve Tic. A.Ş.
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.: 3 Cağaloğlu - İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

 twitter.com/ayrintiyayinevi  facebook.com/ayrintiyayinevi  instagram.com/ayrintiyayinlari

Sanat İçgüdüsü

Güzellik, Zevk ve İnsan Evrimi

Denis Dutton

SANAT VE KURAM DİZİSİ

FOTOĞRAF
Çerçevedeki Gizem
Mary Price

MONA LISA KAÇIRILDI
Sanatın Bizden Gizledikleri
Darian Leader

EDEBİYAT KURAMI
Giriş/Genişletilmiş 2. basım
Terry Eagleton

EDEBİYAT VE KÖTÜLÜK
Georges Bataille

ZAMAN TÜNELİ
Denemeler ve Notlar
John Fowles

KORKUNUN GÜÇLERİ
İğrençlik Üzerine Deneme
Julia Kristeva

GÜRÜLTÜDEN MÜZİĞE
Müziğin Ekonomi Politiği Üzerine
Jacques Attali

RABELAIS VE DÜNYASI
Mihail Bahtin

SANAT VE SORUMLULUK
İlk Felsefi Denemeler
Mihail Bahtin

SANAT VE ESTETİK
Peter de Bolla

FLAMENKO
Tutku, Politika ve Popüler Kültür
William Washabaugh

ATEŞ VE GÜNEŞ
Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?
Iris Murdoch

SANATTA ANLAMIN GÖRÜNTÜSÜ
İmgelerin Toplumsal İşlevi
Richard Leppert

SANATIN SONUNDAN SONRA
Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi
Arthur C. Danto

KURMACA NASIL İŞLER?
James Wood

SIRADAN OLANIN BAŞKALAŞIMI
Arthur C. Danto

BUNU BEN DE YAPARIM
Christian Saehrendt

ARABESK
Uğur Küçükkaplan

ROMAN KURAMINA GİRİŞ
Zekiye Antakyalıoğlu

YAZMA CESARETİ
Nihan Kaya

MARX'IN KAYIP ESTETİĞİ
Margaret A. Rose

Edebiyatta ve Felsefede
VAROLUŞÇULAR VE MİSTİKLER
Iris Murdoch

ŞİİR NASIL OKUNUR
Terry Eagleton

YALNIZ ŞİİR
Şeref Bilsel

ŞAİR VE TAİFESİ
Hüseyin Köse

TÜRKİYE'NİN POP MÜZİĞİ
Uğur Küçükkaplan

KARANLIK KARDEŞ
Doğu ve Batı Edebiyatında Şeytan
Müslüm Yücel

BRİLLO KUTUSU
Post-Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar
Arthur C. Danto

PERFORMATİF ESTETİK
Erika Fischer-Lichte

TANGO BÖYLE BİR ŞEY!
Yeşim Narter

İçindekiler

Teşekkür

Tavsiyeleri ve esinleriyle bu projeyi hayata geçirmemde yardımı dokunan birçok insana borçluyum. Alexander Sesonke, Noel Fleming ve Herbert Fingarette estetik kuramına ilgimi teşvik ettiler. Sidney Hook iyi bir hoca ve özgür düşünmenin muhteşem bir örneğiydi. Zamanının çok ötesinde bir akademisyen olan Ellen Dissanayake, Darwinci estetiğin yolunu göstererek bu alandaki erken dönem girişimlerimin ilhamını verdi. Dış görünüş ve mizaç olarak Steven Pinker, bazı açılardan Ellen'ın tam zıttıdır ama berrak analizi ve ısrarlı sorgulamaları başlığı da dahil bu kitabın her yerinde izler bırakmıştır. Bu iki düşünüre de, saygıdeğer başka iki akademisyen Joseph Carroll ve Brian Boyd'a da paha biçilmez bilgi ve sezgileri için çok borçluyum. Noël Carroll, Doug Dutton, Julius Moravcsik, Stephen Davies, Alex Neill, Brett Cookde, Thierry

Lenain, Ray Sawhill, Richard A. Posner, Ihab Hassan, David Gallop, Elric Hooper, Geoffrey Miller, Joseph Palencik, Wayne Lorimer, Francis Sparshott, Wilfried van Damme, Chris Boylan, Bruce Ellis, Satoshi Kanazawa, Garth Fletcher, Graham Macdonald, Simon Kemp, Ian Steward, Ray Prebble, Jonathan Haidt, Geoff Carey, Ben Dutton, Sonia Dutton, Susan Vogel ve müteveffa Leo Fleischmann. Katie Henderson argümanı netleştirmeye yardımcı oldu. Peter Ginna başlangıçtan son deneme baskılarına kadar olağanüstü yeteneğini tatbik etmiş kabiliyetli bir editördür. Dostum ve temsilcim John Brockman gibi Peter da estetik sorulara yaklaşımıma ilk inananlardandı. Bu iki adama da borçluyum.

Hepsinden öte eşim Margit Dutton'ın desteği ve işbirliğinin değerini ölçemem. Bu kitabın her sayfasını titiz bir editör gözüyle incelemiştir. Dahası argümanımı canlandıran yıllar boyunca ondan resim, müzik, edebiyat ve hayat hakkında öğrendiklerimdir. Bu kitap sevgiyle ona ve çocuklarımıza adanmıştır.

Christcurch, Yeni Zelanda

Giriş

Bu sayfalar, günümüzde sanata hâkim olan yazı ve eleştiri tarzına meydan okuyan yeni bir bakış açısı öneriyor. İnsan bilimlerin büyük kısmını çıkmaza sokmuş kapalı söylemden daha fazla geçerliliği, gücü ve olanağı olduğuna inandığım bir bakış açısı. Artık sanata Charles Darwin'in evrim kuramı ışığında bakmanın, içgüdü ve sanat hakkında konuşmanın zamanı geldi.

Darwin, bize sanatsal yaratı hakkında ne söyleyebilir ki? Darwinci evrim pankreasın işlevi veya karşı duran başparmakların kökeni gibi fiziki özelliklerimizi açıklayabilir. Peki ya Emily Dickinson'ın şiirlerine, Bach'ın *Chaccone*'una veya Jackson Pollock'ın *Bir: 31 Numara, 1950*'sine olan sevgimizi açıklayabilir mi? İnsanların bir çiftleşme içgüdüsü olduğunu veya annelik içgüdüsü diye bir şeyin varlığını açıklayabilir belki. Peki ya sanat içgüdüsünü? Düşüncesi bile kendiyle çelişiyor sanki.

İçgüdülerin otomatik, bilinçdışı davranış örüntüleri olduğunu düşünürüz hep. Sabah çiyinde parıldayan örümcek ağı, örümceğin minik beynindeki bir genetik kod tarafından belirlenmiştir. Ağ bize çok hoş görünebilir ama bu güzellik, sadece örümceğin kahvaltısının tadını çıkarış şeklinin bir yan ürünüdür. Hem örümceğin hem de onu izleyen insanın durduğu noktadan, doğanın bu tür hoş kazaları bizim normalde sanat saydığımız işlerden epey farklıdır.

Sanat eserleri, insani kazanımların en karmaşık ve çeşitlisi, özgür insan iradesinin ve bilinçli uygulamanın sonucudur. Sanat yapmak akılcı tercih, sezgisel yetenek ve doğuştan gelmeyen, en yüksek seviyede öğrenilmiş beceriler gerektirir. Ağ ören bir örümcek türünün her üyesi aynı kodu kullanarak temelde aynı ağı üretir. Diğer yandan sanat eserleri genellikle kişiselliğin birer ifadesidir. Bu da onlara baş döndürücü bir çeşitlilik kazandırır. Birbirinin aynısı olan iki Monet nilüfer tablosu, iki tragedya veya iki Brahms intermezzosu yoktur. Hatta aynı tragedya veya intermezzonun iki performansı bile birbirinden farklıdır. Sanat tikellik demektir. Gelenekleri, türleri, bir sanatçının kişisel deneyimlerini, hayallerini ve duygularını estetik tahayyülde birleştirir ve dönüştürür.

Dahası, sanat eserleri ve performansları bir yandan çok nadir, derin ve zamana meydan okuyan şaheserler olarak insan deneyiminde eşi görülmedik seviyelerde bir maneviyatı ortaya çıkarabilirken, diğer yandan pragmatik bir davranış biçiminin tam aksine insan yaratılarının en gösterişlileri, en şatafatlılarıdırlar. Nasıl bakarsanız bakın, Darwinci evrimin açıkladığı bedenin ve beynin sıradan gerçekleriyle sanatın hiçbir alakası yoktur.

Sanat hakkında bu söylediklerimin hepsi doğrudur... son cümle dışında. Bu kitapta sanatın evrimin alanının dışında olduğu düşüncesinin neden çoktan düzeltilmesi gereken bir yanlış olduğunu göstermeyi amaçlıyorum.

Darwin, *Türlerin Kökeni*'nin son bölümünde bizzat şöyle yazmıştır: "Uzak gelecekte çok daha önemli araştırmalara açık alanlar görüyorum. Psikoloji, seviyesine göre her bir zihinsel kuvvet ve kapasitenin ediniminin zorunlu olduğu yeni bir temele dayanacak." Ne kadar da haklıymış: Son yıllarda antropoloji, ekonomi, sosyal psikoloji, dilbilim, tarih, siyaset, hukuk teorisi ve kriminolojide

aynı zamanda rasyonalite, teoloji ve değer teorisi gibi felsefi alanlarda Darwinci fikirlerin son derece verimli uygulamalarına şahit olduk. Araştırma ve düşünce dünyasındaki bu büyük Darwinci değişimin temelinde toplumsal, cinsel ve kültürel hayatın bugüne kadar soru işareti olarak kalmış birçok boyutuna açıklık getiren evrimsel psikoloji yatıyor. Sanat ve onun içinden yükselen kültürel dünyalar son derece karmaşık olsa da evrimden yalıtılmış değillerdir. Sanat çalışmaları neden kendini halihazırda birçok başka araştırma alanını zenginleştirmiş ve hayata döndürmüş bir bakış açısına kapatsın?

Bir meşe ağacı kendisini besleyip büyüten toprağa ve yeraltı sularına ne kadar uzaksa, bütün o ihtişamıyla sanat da insan zihninin ve kişiliğinin evrimleşmiş niteliklerinden o kadar uzaktır. *Homo Sapiens*'in son bir milyon yıl boyunca gerçekleşen evrimi, sadece keskin renk görüşümüzü, tatlı sevmemizi ve dik duruşumuzu açıklamaz. Aynı zamanda çocuk oyunlarından, bu Beethoven kuartetlerine, ateşle aydınlanan mağaralardan tüm dünyada parıldayan televizyon ekranlarına kadar her yerde kendi kendimizi eğlendirecek, şoke edecek, heyecanlandıracak, mest edecek sanatsal deneyimi yaratmayı saplantı haline getirmemizin de hikâyesidir.

Bu kitap o saplantı, o saplantının kadim evrimsel kaynakları ve nihayetinde bugünkü sanatsal zevkleri ve ilgileri nasıl etkilediği hakkındadır. Konuya yaklaşımım diğer yaklaşımlardan biraz farklıdır. Örneğin, renklerin ve seslerin nasıl algılandığıyla ilgili araştırmalar eşliğinde deneysel psikolojiyle başlayıp sanatın bugünkü karakterini o bulgulardan yola çıkarak yorumlamıyorum. Böylesine bir yaklaşım sadece resmin algılanışıyla kalmaz, görme duyusunun ve diğer tüm duyuların pratik kullanımları gibi gereğinden fazla şeyi açıklar. Tarihöncesine gidip mücevheratın belki sekiz bin yıl önceki icadından tutup, Lascaux'daki harika fildişi mamut oymaları ve akıllara durgunluk veren mağara resimleri üzerinden Michelangelo ve Picasso'ya bağlayarak da başlamıyorum. Buna benzer tezler aslında büyük bir bütünün parçası olan küçük ve tam da anlaşılmamış bir Paleolitik eserden yola çıkarak çok fazla çıkarım yapmaya çalışırlar. Son Buzul Çağına bakarak bugünün hava durumu ne kadar tahmin edilebilirse tarihöncesi mağaralara bakarak sanatın bugünkü durumu hakkında da o kadar çıkarımda bulunulabilir.

Böyle yapmak yerine 1. bölümde tanıdık ve ayakları yere basan bir şeyle başlıyorum: Takvimler ve dünyanın her yerinde üzerlerini süsleyen manzara çizimleri. Tıpkı manzara resimleri gibi, halka açık parklar ve hatta golf sahalarının tasarımları gibi takvimlerin de Afrika savanlarıyla ve insan evrimine ev sahipliği yapmış diğer coğrafi ortamlarla ilginç bir bağlantısı vardır. Göstereceğim gibi, takvim üreticilerinin (veya peyzaj tasarımcılarının) yönlendirmelerinden kaynaklanan toplumsal koşullanma insanın coğrafi tercihlerini belirlemez, tersine takvimleri yapan ve satanlar dünyanın her yerindeki müşterilerinin paylaştığı tarihöncesinden kalma tercihlere hitap ederler.

Bu yüzden yöntemim birinci elden, doğrudan bildiğimizle başlamak: Dünya çapında sanatın bugünkü durumu. Daha sonra bu noktadan geriye dönüp, yaşam tarzları bizim kadim atalarımızınkini yansıttığı için, 20. yüzyıla kadar varlığını sürdürebilmiş yazı öncesi avcı-toplayıcı kabileleri tanımlayan etnografik çalışmalardan da destek alarak insan evrimi hakkında bilinenlere bakabiliriz. Bu kanıtları birleştirerek 2. bölümde gösterdiğim gibi, Antik Yunan'dan bu yana felsefecilerin aradığı bir şeyin geçerli bir resmini inşa edebiliriz: Doğuştan gelen ilgileri, eğilimleri, eğlence ve sanatsal deneyim dahil entelektüel ve sosyal yaşamdaki eğilimleriyle birlikte *insan doğası.*

Dolayısıyla, doğuştan gelen ve değişik kültürlere nüfuz etmiş bir insan doğası fikri, 3. bölümde tartışıldığı gibi sanat kavramının doğacı, kültürler üstü bir tanımına işaret eder. Sanat, normalde tarih boyunca ve değişik kültürlerde sanat nesnelerini, sanatsal performansları tanımlamamıza olanak tanıyan beceri gösterimi, zevk, hayal gücü, duygu gibi bir dizi özellik çerçevesinde değerlendirilmelidir. Bu özellikler insan yaşamında her zaman mevcuttur ve ister eğitsel amaçlı, ister eğlence amaçlı olsun, ne zaman sanatsal biçimler uyarlanır veya icat edilirse ortaya çıkarlar. Sanat kuramında Andy Warhol'un imzalı çorba konserveleri veya John Cage'in kronometreyle piyanonun başında oturması gibi eğlenceli modernist provokasyonların sanat olup olmadıkları tartışmaları bıkıp usanmadan tekrarlanır. Öncelikle *La Grande Jatte* veya *Anna Karenina* veya Chrysler Binası'nı sanat yapanın ne olduğuna odaklanmalıyız. Bir küme kavram olarak sanatın kültürler üstü tanımına karar verdikten sonra, bu sağlam

merkezden yola çıkıp, kavramın ihtilaflı sınırlarındaki tartışmalı nesneleri konuşabiliriz.

Sanatın evrimsel adaptasyon olduğunu söylemek ne anlama geliyor? Nasıl oluyor da bilgisayar oyunu oynamanın veya füg dinlemenin zevki on binlerce yıl önce işlemiş içgüdüsel süreçlerden türüyor? Sanatsal deneyimin özündeki zevk arayışı başka amaçlar için evrilmiş kadim içgüdülerin bir yan ürünü mü, yoksa kendi başına ayrı bir içgüdü mü? Paleontolog Stephen Jay Gould, sanat gibi böyle üst düzey kültürel eylemleri, evrimsel bilimin söyleyecek hiç sözünün olmadığı, gereğinden büyük insan beyninin yararsız yan ürünleri olarak görür. Bu hatalı tanımlamada göz ardı edilen, sanatın tıpkı dil gibi, kendiliğinden ve evrensel olarak, tarihöncesi çağlarda bariz hayati önem taşımış hayal gücü ve düşünsel yetileri de işe koyarak bütün kültürlerde benzer şekilde ortaya çıktığı gerçeğidir. Nasıl Portekizce ve Svahilice arasındaki farklar, dilin evrensel bir içgüdüsel yetiler bütününe dayanmadığı anlamına gelmiyorsa, değişik kültürlerdeki sanat formları arasındaki apaçık yüzeysel farklar da onların içgüdüsel kökleri olmadığı anlamına gelmez.

Belki de bütün sanatlar içinde en eskisi olan yaratıcı hikâye anlatımıyla tarih boyunca karşılaşılır ve tıpkı dilin kendisi gibi, her coğrafyada insanlar tarafından üretilir ve anlaşılır. 6. bölüm yazı öncesi kabilelerdeki hikâyelerden Yunan tiyatrosuna, kalın 19. yüzyıl romanlarına ve bugünün filmlerine, televizyon eğlenceliklerine kadar hayal ürünü kurgulardan insanın aldığı zevki inceliyor. Bu zevk, kültürel geleneklerden türemiş olmanın aksine Darwinci adaptasyona dair belirgin kanıtlar gösterir. Örneğin, en küçük çocuklar bile hikâyelerdeki "-miş gibi" yönlere akılcı bir şekilde yaklaşabilir, kurgusal dünyaları birbirlerinden ve gerçeklikten üst düzey bir doğallıkla ayırt edebilirler. Darwinci kökler sadece hikâyelerin sanatsal yapısında değil, aynı zamanda aşk, ölüm, macera, aile içi çatışma, adalet ve zorlukların üstesinden gelmek gibi evrensel temalardan alınan yoğun hazda da görülür.

Ancak hayal gücü ve dilsel yetilerin hayatta kalmaya sağladığı katkı evrimin yalnızca bir bölümüdür. Hayvanların en görünür çarpıcı özelliklerinden birçoğunun acımasız doğa şartlarında hayatta kalmaya yönelik doğal seçilimin değil, cinsel seçilimin ürünü olduğunu Darwin'in kendisi de biliyordu. Bu ayrı evrimsel süreçte önemli olan hayvanın üreme amacıyla karşı cinsin ilgisini cez-

betme yetisidir. Doğal seçilim, bir kuşa yuvasındayken kamuflaj sağlayan kahverengi tüyler verebilirken, cinsel seçilim karşı cinsi etkilemekte kullanabileceği parlak tüylerle kaplayabilir. 7. bölümün gösterdiği gibi insanlarda cinsel seçilim, sanatsal ifadenin bazı en şatafatlı, müsrif ve "gösterişçi" karakteristikleri dahil, kişiliğimizin en yaratıcı ve göz alıcı yanlarına açıklık getirir.

8. bölüm, sanat ve estetik kuramının üç klasik ihtilaflı konusunun evrim ışığında nasıl göründüğüne bakmaktadır: 1. Sanatçının niyetinin sanat eserlerini yorumlamada belirleyici olup olmaması (maksatçılık yanılgısı); 2. İkna edici gerçeklikteki sanat sahteciliğinin ortaya koyduğu estetik ikilem (sahtesini herkes seviyorsa ve orijinalinden ayırt edemiyorsa neden şikâyet edelim?); 3. Marcel Duchamp'ın meşhur kaideye konmuş pisuarı, *Çeşme* gibi kışkırtıcı eylemleriyle Dada'nın sanatsal konumu. Bu üç mesele, sanat teorisinin daimi konularıdır çünkü sanatsal deneyimimizin birbiriyle çelişen unsurları arasındaki çatışmaları barındırırlar. Örneğin, "tarafsız" tasavvur, yani sanat eserini harici etmenleri göz ardı ederek tek başına değerlendirmek ile sanatçısının karakterini merak etme, yeteneğine hayran olma gibi dürtülerin bir arada bulunması gibi.

8. bölümde tanımlanan çatışmalar, sanat içgüdüsünün esasında tatlı sevmek gibi genetik kökenli tek bir güdü değil, karmaşık bir güdüler bütünü olduğunu gösteriyor. Bu bütün, doğal çevremize yaşam boyunca karşımıza çıkabilecek tehditlere, fırsatlara, renklerin ve seslerin çekiciliğine, toplumsal statüye, entelektüel meselelere, çok zor teknik sorunlara, cinsel ilgilere ve hatta maliyet hesaplarına verilecek tepkileri içeriyor. Bu rastlantısal güdüler, zevkler ve kapasiteler diziliminden, ilkel bir rasyonel sistem meydana getirmesini beklemek için hiçbir sebep yoktur.

Dahası, 9. bölümde açıkladığım gibi sadece kültürel gelenekler değil, evrilmiş kapasiteler de bir sanat biçimine bazı kısıtlamalar koyar. Örneğin, koku, hem tarihöncesinde sağkalım için hayati öneme haiz bir duyu, hem de yoğun estetik zevk kaynağı olmasına rağmen tam olarak gelişmiş bir sanat biçiminin temeli haline gelmemiştir. Diğer yandan, farklı perdelerde sesler bir araya getirilip ritmik bir şekilde sunulduğunda en önemli sanat biçimlerinden birinin malzemesi olur. İlginç olan, farklı ses perdelerine hassasiyetin evrimsel geçmişimizde sağkalımımız için özel bir yerinin olmamasıdır. Bir önceki bölümde yer verilen paradokslara eklen-

diğinde koku ve müziğin bu karşılaştırması, evrilmiş estetik tepkilerimizin koşullara göre değişik yönlere gidebilme özelliğini gösterir: Sanat içgüdüsü, tarihöncesinde evrilip değişik kültürlerde bütün ve tutarlı kuramsal sistemler olarak ortaya çıkmamıştır.

Yine de sanat eserleri, duyguların nesnesi olarak insanoğlunun yaşayabileceği bazı en derin, duygusal olarak en etkileyici deneyimlere olanak tanırlar. Manzara resimli takvimler ve çikolata kutularıyla başladığım, daha sonra Hollywood'un görsel yoğunluklu seyirliklerini, televizyon dizilerini ve aşk romanlarını tartıştığım kitaba, estetik deneyimin görkemli zirveleriyle, Clive Bell'in "sanatın soğuk beyaz dorukları" diye adlandırdığı *İlyada*, Chartres'deki katedral, Leonardo'nun *Erminli Kadın*'ı, *Kral Lear*, Breughel'in *Kardaki Avcılar*'ı Hokusai'nin *36 Fuji Dağı Manzarası*, Wordsworth'ün "Tinturn Abby"si, Schubert'in *Winterreise*'si, Van Gogh'un *Yıldızlı Gece*'si ve Beethoven'ın *3 Numaralı Piyano Sonatı* gibi başyapıtlarla devam ediyorum. Bu çaptaki eserler tarihte belirli bir noktada en geniş sanatsal izleyici kitlelerine ulaşmamış olabilir ama her nesilde dikkatleri cezbetme, zihinleri heyecanlandırma kapasitelerini canlı tutmayı başarabilmişlerdir. Asaletleri ve ihtişamları derin insan içgüdülerine hitap edebilme kabiliyetlerinden kaynaklanır. Biz yaşadığımız sürece onlar da yaşamaya devam edeceklerdir.

Hayvanlara gelince. Bazı okurlar kitapta zaman zaman genel evrimsel süreçleri örneklemek için hayvanlardan söz edildiğini ancak insanın sanat içgüdüsüyle ilgili üst düzey adaptasyonlarının açıklamalarında yer almadıklarını fark edeceklerdir. Hayvanlar bu açıklamalara kasıtlı olarak dahil edilmemiştir. Her ne kadar hayvansever olsam da, şempanzelerin pek hoş karalamalarını 3. bölümde tanımlandığı gibi tamamen insani bir tanımlamayla sanat statüsüne yükselterek onlara bir iyilik yapmış olmayacağımızı söylemek zorundayım.

Kapalı tutulan şempanzeler beyaz kâğıt üzerine canlı renkler sürmekten hoşlanırlar. Gerçekten de sayfayı fiziksel olarak değiştirmek, felsefeci Thiery Lenain'in yerinde tanımıyla şempanzenin "bozma"[1] işinden duyduğu haz, meselenin tam da özüdür. Şem-

1. Thierry Lenain (1988) hayvan sanatı hakkında yazılmış, duyarlı olmasına rağmen duygusal olmayan, en isabetli analize imza atmıştır. Şempanzelerde "bozma" ve "sahte sanatsal oyun" için bkz. Lenain (1998), s. 169-72. Yeni Gine çardak kuşunun harika işçiliği için bkz. [w/s attenborough bower bird]. Beraberinde gelen kısıtlamaların farkında olsa da Brian Boyd (2009) insan sanatsal davranışlarını açıklamak için çok etkili hayvan benzetmeleri kullanır.

panze ürünü birçok "sanat" işinin bizim estetik zevkimize hitap etmesinin tek nedeni bakıcının kâğıdı zamanında önünden çekmesinden kaynaklanır. Yoksa şempanze sonunda kâğıdın üzeri çamura dönene kadar boyamaya devam edecektir.

Lenain'in koyduğu isimle bu "sahte sanatçılık oyunu", hiçbir planlama veya entelektüel bağlam içermeyen, boyayla kurulmuş anlık bir ilişkidir. İnsan sanatı, sadece sonuçların tasarlanmasını değil, aynı zamanda bitirdiğinde bakmak isteyeceğin bir şey yaratma niyeti gerektirir. Burada şempanzelerle zıtlık oldukça açıklayıcıdır: Bir kez eylemleri bölündü mü ya da kendi kendilerine fırçayı bıraktılar mı şempanzeler ürünlerine hiç ilgi göstermezler, asla tekrar dönüp bakmazlar.

İnsan sanatı ve şempanze "sanatı" arasındaki uçurum şaşırtıcı değildir. Atalarımız onların atalarından altı milyon yıl önce ayrıldı. İnsanın sanat içgüdüsü haline gelmiş olan adaptasyonlar bütünü, tarih öncemizde sadece yaklaşık yüz bin yıl geriye kadar dayanıyor. Atalarımızın şempanzelerden ayrılışından bu yana geçen zamanın altmışta birlik çok küçük bir kısmı. Bu sırada hem bizim ailemizde hem de onlarınkinde çok şeyler oldu.

Şempanzelerin aksine, insan sanatı üretimine en yakın hayvan adaptasyonu örneği şaşırtıcı bir şekilde *Homo Sapiens*'e o kadar uzak bir türden gelir ki, primat olmak bir yana, memeli bile değildir. Yeni Gine çardak kuşu, bir insanda olsa kesinlikle sanatsal denebilecek davranışlar sergiler. Ördüğü, boyu iki metreye yaklaşan çardağın hem içi hem de dışı oldukça süslüdür. Kuş, bu çardağın tabanını ve iç duvarlarını çalı yemişleriyle, kızıl yapraklarla, çiçeklerle, meşe palamutlarıyla, başka kuşların parlak tüyleriyle, rengârenk böcek kanatlarıyla ve bulursa sigara paketi, şişe kapağı, alüminyum folyo veya dergi parçaları gibi değişik renklerde insan atıklarıyla donatır.

Sonra da çardağını en amansız eleştirmene, dişi çardak kuşuna açar. Dişi kuş ancak beklentilerini tam olarak karşılayan süslemelerin yaratıcısına çiftleşme hakkı tanıyacaktır. Çardak kuşunun durumunu özel kılan, bir cinsin hayal gücüne açık bir süs nesnesi yaratması ve ardından bu nesnenin diğer cins tarafından eleştirel bir şekilde değerlendirilmesidir. Buna uzaktan yakından benzer bir şeyi yapan tek diğer tür aynı zamanda Manhattan adasında veya başka yerlerde büyük sanat galerileri inşa edendir.

8. bölümde açıkladığım gibi, sanatsal yaratıcılık veya zevkli bir şekilde düzenlenmiş nadir bulunan nesnelere sahiplik sergilenerek karşı cinsin bir üyesini etkileme –ve daha fazlasını yapma– arzusu bizim türümüze yabancı değil ("Yukarı gelip çizimlerimi görmek ister misin?") Ama gülümserken farkları da unutmayalım. Hayvan standartlarında çardak kuşunun performansı akıllara durgunluk vericidir. Ancak şempanze gibi, çardak kuşu da işi bir kere bitti mi artık eserine ilgi göstermez. Çardaklar tek bir amaçla, dişinin eleştirel değerlendirmesi için inşa edilir. Korunacak, tartışılacak ve hayvan çiftleşmesi örüntüsünün dışında değerlendirilecek bir sanatsal kültürün parçası değildirler. Evet, Yeni Gine'deki en muhteşem çardaklar bize Simon Rodia'nın Watts Kulelerini veya Antonio Gaudi'nin Barselona'daki Sagrada Familia'sını hatırlatan evrimsel ürünlerdir. Ama bu mimari kazanımlar temelde farklıdırlar çünkü insan kültürü ve bilinçliliği bağlamında ortaya çıkmışlardır.

Sanat İçgüdüsü insanlar ve kültürümüzün temelinde yatan insani güdülerle, dürtülerle ilgili bir kitap. Kendi hayatlarına uygun amaçlarıyla, muhteşem yaratıklar olarak diğer hayvanlara duyduğumuz saygı tamamen Darwinci ruhun gereğidir. Kunduz barajlarından termit tepeciklerine ve Yeni Gine çardaklarına kadar şaşırtıcı nesneler inşa ederler ve görülmeye değer performanslar ortaya koyarlar. Yine de, hayvanlar sanat yaratmazlar.

Hayvan içgüdülerini tutup insan faaliyetleriyle karşılaştırmak Darwin'in anladığı şekliyle hayatın büyük sürekliliğini göstermek için uygun bir yol olabilir. Ama aynı zamanda insan meselesini daha küçük parçalara ayırmak, bir şeyi (insan) çok daha basit bir şeye (hayvan) indirgemek için kullanılabilecek retorik bir strateji de olabilir. Darwinci estetik böyle indirgemeci veya daraltıcı stratejiler gerektirmez. *The African Queen*'de Humphrey Bogart'ın karakteri, Katharine Hepburn'ün canlandırdığı Rose Sayer'e içki tüketimine mazeret olarak, bunun "sadece insan doğası" olduğunu söyler. Bazı okurları şaşırtabilir ama bu kitap Rose'un meşhur cevabından yana: "Doğa, Bay Allnut, bu dünyaya üzerinde yükselmek üzere geldiğimiz şeydir." Harika müzik, drama, boyama veya kurgu eserlerinin bizi, kendilerini mümkün kılan içgüdülerin üzerine çıkardığını görmek için Rose'un teolojisini kabul etmeye gerek yoktur. Paradoksal bir şekilde hayvan yanımızı aşabilmemizi sağlayan da evrimin, özellikle hayal gücü ve aklın evriminin ta ken-

disidir. Bu kitabın amacı da doğal ve cinsel seçilimin *Homo Sapiens*'i nasıl bu tuhaf konuma getirdiğini göstermektir.

Benim yaklaşımıma göre, analiz bittikten sonra o çok sevdiğimiz estetik başyapıtlar güzelliklerinden veya önemlerinden hiçbir şey kaybetmezler. *Sanat İçgüdüsü*'nü son zamanlarda dinin evrimsel olarak ele alınışından farklı kılan da budur. Din, doğası gereği ahlak, Tanrı ve evren hakkında büyük iddialarda bulunur. Haliyle dini inançları evrimsel kaynaklarla açıklamak dine tam merkezinden taarruz etmek anlamına geliyor. Diğer yandan sanat işleri çok nadiren hakikat hakkında iddialarda bulunur veya insanlara nasıl davranmaları gerektiği konusunda talimatlar verir. Sanat'ın hayal gücüne dayalı ve –mış gibi dünyası, analiz ve eleştirinin işin tadını hiç kaçırmadığı bir yerdir.

Geride bıraktığımız elli yıl boyunca felsefe ve insan bilimleri alanlarında iç içe geçmiş çeşitli fikirler, estetik meselelerde kültürler üstü bir anlayışın imkânsızlığı yönünde kötümser bir hava estirdi. Wittgenstein'ın felsefesinin kolları, "yaşamın biçimleri" adını verdiği, indirgenemez özgünlüğe işaret ettiği şeklinde yorumlandı. Dilbilimde Benjamin Lee Whorf, değişik dillerin, kullanıcılarına birbirinden kökten bir şekilde ayrılan farklı zihinsel dünyalar dayattığına birçok insanı inandırdı.[2] Thomas Kuhn'un oldukça etkili *Bilimsel Devrimlerin Yapısı* (1962) başlıklı çalışması, nesiller boyu üniversite öğrencilerini bilimde çağların birbirlerinden entelektüel olarak o kadar yalıtılmış olduklarına ikna etti ki, birbirini anlama ve eleştiri imkânsızdı. Farklı "paradigma"larda çalışan kimyacılar ve astronomlar iletişim kuramıyorken, geri kalanlarımızın birbirinden uzak kültürlerin insanları arasındaki uçurumu kapatmakta ne şansı olabilirdi ki?

Antropoloji ortaya çıktı ve bu tabloyu destekledi. Kabile toplumlarını ele alan erken dönem çalışmalardaki ırkçılığa ve kültürmerkezciliğe gösterilen anlaşılır tepki, savaş sonrası dönem antropologlarının evrimsel ilkelere tabi, evrensel bir insan doğasını şekillendirebilecek bir kültürler üstü değerler arayışına sırt çevirmelerine sebep oldu. Margaret Mead ve Clifford Geertz gibi yazarların gölgesinde genç etnografyacılardan beklenen, saha

---

2. Whorf (1956); Kuhn (1962). Margaret Mead (1949), kitapları ve dergi yazıları yoluyla savaş sonrası dönemde oldukça etkili oldu. Clifford Geertz (1973) için de aynısı söylenebilir. Eskimoların kar için kullandıkları kelimeler hakkındaki şehir efsanesi için bkz. Pinker (1994), s. 64-65 veya [w/s eskimo words snow].

çalışmalarından kabilelerinin dünya görüşleri ve değerlerinin özgün ve özel olduğu, Batı kültürününkilerle karşılaştırılamayacağı argümanlarıyla dönmeleriydi. Yöresel kabileler kendi kültürel gerçekliklerini inşa ettiklerine göre onların yaşayışlarını kendimizinkiyle karşılaştırmak aptalca hatta daha beteri emperyalistçe ve aşağılayıcıydı. Bir antropoloğun belirttiği gibi yazı öncesi kabilelerin bizimki gibi bir "sanat" anlayışı olmadığını "söylemeye gerek bile yoktu". Mademki Eskimoların kar için beş yüz kelimeleri vardı öyleyse bizimkine tamamen yabancı bir kültürel dünyaları olmalıydı.

Üniversiteden sonra Barış Gönüllüsü olarak Hindistan'ın kırsal bölgelerine doğru yola çıktığımda bu genel görünümü, sadece Eskimoların karla ilgili kelime dağarcığı mitini değil genel olarak kültürlerin karşılaştırılamaz olduğu fikrini büyük oranda kabullenmiştim diyebilirim. Ancak Andhra Pradeş'te bu akademik dogmalar benim köy gerçekliği tecrübemle karşı karşıya geldi. Şurası kesin ki, bir Dravidyan dili konuşan, kast sisteminin ve Hinduizmin tamamen hüküm sürdüğü bu kadim kültür bir Güney California değildir. Ama temel insan kategorileri –umutlar, korkular, budalalıklar, zaaflar ve insan hayatını motive eden tutkular– Hindistan sanatının çoğu gibi tamamen anlaşılabilirdi. Müzik altyapım çoğunlukla Avrupa geleneği, özellikle de piyano literatürüyle sınırlı olsa da Haydarabad'da kendisi de Ravi Shankar'ın öğrencisi olan Pandit Pandurang Parate'den sitar çalmayı öğrendim. Carlo Gesualdo, Duke Ellington'a ne kadar uzaksa, bu enstrümanı çalmak ve repertuarın bir kısmını öğrenmekle kapılarını araladığım müzik dünyası da Batı müziğine o kadar uzaktı. Ritmik dürtülerin çekiciliği, armonik beklenti, canlı yapı ve uhrevi tatlılıktaki ezgi, kültürel farklılıkları kolayca aşar.

Yıllar sonra başka bir estetik yöne dönmüş, Yeni Gine'nin kuzeyindeki Sepik Nehri bölgesinde yaptığım saha çalışmasıyla birlikte Okyanusya heykeline yakın ilgi duymaya başlamıştım. Orta Sepik köyü, Yentchenmangua'da her ikisi de saygıdeğer oymacılar olan Pius Soni ve kuzeni Leo ile birlikte onların akıl hocaları Petrus Ava ile çalıştım. Araştırmamın başlıca hedefi, yerel güzel sanat ölçütlerinin Batı'daki Sepik sanatı meraklılarının ve uzmanlarınınkiyle uyuşup uyuşmadığını ortaya çıkarmaktı. Vardığım sonuç tartışmaya yer bırakmıyordu: Sepik güzellik standartları, müzelerde kap-

samlı Sepik koleksiyonları görmüş ancak ülkeye adımını dahi atmamış küratörler ve koleksiyonerlerin de dahil olduğu Batılı uzmanların standartlarıyla eşleşiyordu.

Ama sanat dünyalarının birbirlerinden tamamen soyutlanmış tek başına birimler olduğu düşüncesi zaten anlamsızdır. Chopin'in Kore'de çok sevildiğinin, İspanyolların Japon baskıları koleksiyonu yaptığının veya Cervantes'in Chicago'da okunduğunun, Shakespeare'in Çin'de de insanlara zevk verdiğinin hatırlatılmasına ihtiyacımız var mı? Bütün dünyayı kasıp kavuran pop müziğinden ve Hollywood filmlerinden söz etmiyorum bile. Estetik zevk ve başarıyı mümkün olan en geniş bakış açısıyla tekrar incelemenin zamanı geldi artık. Gerçekten de sanata getireceğimiz bir evrim anlayışı ondan aldığımız zevki artırabilir. Sürekli şoka uğratma veya kafa karıştırma çabası son zamanlarda sanatı epey yanlış yollara yönlendirdi. Darwinci estetik, güzellik, beceri ve zevki yüksek sanatsal değerler olarak hayati konumlarına geri getirebilir. Charles Darwin sanatı sadece kültürel değil aynı zamanda doğal bir olgu olarak da düzgün bir şekilde çalışmanın temellerini atmıştır. Umarım hem onun hem de başarıları bizleri öylesine cezbeden büyük sanatçıların hakkını verebilmişimdir.

Bölüm 1
Manzara ve Özlem

I

Amerika'nın En Çok Arananı, çağdaş sanat dünyasının şişirilmiş standartlarına göre bile cesur bir tabloydu. Birleşik Devletler'e yerleşmiş Sovyet sanatçılar Vitaly Komar ve Alexander Melamid, 1993 yılında Nation Institute'dan[1] on ayrı ülkedeki insanların sanatsal tercihlerini incelemek için ödenek aldılar. Birleşik Devletler'de Marttila & Kiley, diğer ülkelerde farklı kamuoyu araştırma şirketlerine dünya çapında ayrıntılı bir anket yaptırdılar. Bazı yerlerde anketlerin yanı sıra şehir meclisi toplantıları ve odak grupları da düzenlendi. Bütün katılımcılara neyin resmini görmek istedikleri,

1. Wypijewski (1997) Nation Institute çalışması hakkında bir zemin sunar. Daha fazla bilgi ve tabloların kendileri için [w/s komar melamid].

iç mekân mı yoksa manzara mı tercih ettikleri, ne tür hayvanlardan hoşlandıkları, en sevdikleri renkler ve nasıl insanların resmedilmesini istedikleri gibi sorular soruldu (ünlü-sıradan, giyinik-çıplak, genç-yaşlı gibi). Anketler, yapıldığı ülkelerin nüfuslarına genellendiğinde Komar ve Melamid'in Halkın Seçimi projesinin ortaya koyduğu grafikler ve tablolar, haklı olarak "yaklaşık iki milyar insanın" sanatsal tercihlerine dair güvenilir bir gösterge olma iddiasında bulundu.

Ancak bu proje sayılarla ortaya konan tercihlerden fazlasını üretti: Bu yetenekli sanatçılar (aslen sosyalist gerçekçi olarak eğitim görmüşlerdi) sonuçlarla yetinmeyip bir de araştırmadaki her ülke için en çok istenen ve en az istenen tabloları yaptılar. Bu tablolar her ulus için en sevilen renkler, şekiller ve konuların kullanıldığı pastişlerdi.

En az istenen tablolar, bir gün modernist soyutlamanın geniş kitlelerce kabul göreceğini umanlar için kötü bir haber. Neredeyse hiçbir ulusta insanlar soyut tasarımlardan, özellikle de pek sevilmeyen sarı, camgöbeği, altın ve portakalrenginde koyu boyalar kullanılarak yapılmış pürüzlü şekillerden hoşlanmadı. Olumsuz fikirlerdeki bu kültürler üstü benzerlik aynı şekilde olumlu fikirlerde de karşılık buldu: Neredeyse istisnasız bir şekilde en çok istenen resim, içinde su, insan ve hayvanlar bulunan bir manzaraydı. Tüm dünyada en çok sevilen renk açık ara mavi çıkınca Komar ve Melamid manzaralarında maviyi baskın renk olarak kullandılar. Birleşik Devletler'deki anket sonuçlarına dayanan *Amerika'nın En Çok Arananı* adlı tabloları tipik Amerikan tercihi tarihi figürleri, çocukları ve vahşi hayvanları bir araya getirmek için, George Washington'ı cezbedici bir göl veya nehrin kenarındaki çimenlik bir alana yerleştirdi. Onun yakınlarında Disneyland'de gezintiye çıkmış tatilcilere benzeyen üç düzgün görünümlü genç yürüyor, yanlarında iki geyik hoplarken, Washington'ın arkalarında suda bir hipopotam böğürüyor.

Araştırmayı ciddi bir şekilde değerlendirdikten sonra dönüp resme baktığınızda kendinizi aldatılmış hissedersiniz. Sanki iki kurnaz şef Nation Institute'u, kendilerini Amerika'nın en çok aranan yemeğini kararlaştırmak üzere görevlendirmeye ikna etmiş gibi. Şefler ortaya çıkan istatistikleri incelemiş ve dondurma, pizza, hamburger ve çikolata kaplı olan uzun listeden yola çıkarak

Amerika'nın en çok aranan yemeğini yapmışlar: Çikolata kaplı pizza parçalı hamburger aromalı dondurma. İnsanların resimlerde George Washington gibi insanları, Afrikalı vahşi hayvanları ve çocukları sevmesi, hepsini bir arada aynı resimde görmek istedikleri anlamına gelmez.

Yine de, çok şaşırtıcı bir gerçeği de ortaya çıkardığı için Halkın Seçimi projesini olduğu gibi göz ardı etmek de doğru olmaz. Pek çok farklı kültürden insan aynı genel türde görsel temsile meyletmişlerdir: Ağaçlar, açık alanlar, su, insanlar ve hayvanların olduğu bir manzara. Daha da kayda değer olan dünyanın her yerinden insanların aynı denebilecek türde manzaraları tercih etmesi. Anlaşılan Kenyalılar, New York'un kuzey bölgelerini andıran manzaraları bugünün Kenya'sında görebileceğimiz türden bitki örtüsü ve arazi yapısı olan manzaralara tercih ediyor. Projenin ürünü olan verilerin ve resimlerin sunulduğu *Painting by Numbers* adlı kitapta yer alan bir röportajda, Alexander Melamid (görünüşe göre bir ses kayıt cihazına) şöyle diyor:

> Komik bir şey gibi gelebilir ama işte, bilirsiniz, sanıyorum bu mavi manzara ilk başta düşündüğümüzden daha ciddi. Anketi yapmadan önce insanlarla konuştuk, sonra ülkenin her yerinde şehir meclislerindeki toplantılar... doğrudan konuştuğunuz hemen herkes -ki halihazırda yüzlerce insanla konuşmuşuz- kafalarında böyle bir mavi manzara vardır. Bu, oraya yerleşmiştir, şaka değildir. En ince ayrıntısına kadar görebiliyorlar. Bu yüzden merak ediyorum işte, belki de mavi manzara genlerimizde yazılıdır, içimizdeki cennettir, hepimiz mavi manzaradan gelmişizdir ve orayı istiyoruzdur... Şu anda Çin, Kenya, İzlanda vs gibi birçok ülkede anketleri tamamlamış durumdayız ve sonuçlar şaşırtıcı derecede benzerlik gösteriyor. İnanabiliyor musunuz? Kenya ve İzlanda. Lanet olası koca dünyada birbirinden daha farklı ne olabilir? Ama ikisi de aynı mavi manzarayı istiyor.

Daha sonra modernizmin bir rüyasının "evrensel sanatı bulmak" olduğunu söyleyip, "kare, insanları birleştirebilecek şeydi" diyerek devam ediyor. Ancak modernizmin rüyasının bir hezeyan olduğu ortaya çıkar: "Asıl evrensel olan mavi manzaradır. Belki de tüm insanlık için."

Komar ve Melamid, konuyu daha fazla uzatmaz ama felsefeci ve *Nation* yazarı sanat eleştirmeni Arthur Danto en çok aranan tablolar üzerine felsefi tartışmalarında tekrar başlatır. George Was-

hington ile bir hipopotamın sahneyi paylaşmasına kızar, *Amerika'nın En Çok Arananı*'nı ironik bir şekilde kimsenin aramadığı "muzip" bir tablo olarak tanımlar. Amerikan zevkine dair bir anketin sonucunda "Hudson River Biedermeier" tarzı bir manzara ortaya çıkmasını normal karşılar. Ama onu da şaşırtan bir şey var ki o da

> tüm dünyada *En Çok Aranan* tablolarının bir iki ayrıntı dışında diğer bütün *En Çok Aranan* tablolarına benzemesi bakımından, sonuçların şaşırtıcı derecede uyumlu olması... ve en azından üzerinde düşünmeye değer olan dünya genelinde rastgele seçilmiş topluluklarda "en çok arananın", sanatçıların *Amerika'nın En Çok Arananı* için icat ettikleri genelleyici, özelliksiz, gerçekçi tarzda tablolar olması... "En çok aranan tablo" uluslar üstü ifade etmek gerekirse bir 19. yüzyıl manzara resmi... bugün artık dejenere olmuş örnekleri Kalamazoo'dan Kenya'ya tüm dünyada takvimleri süsleyen tarzda bir tablodur.[2]

Danto daha sonra Melamid'in düşünceleriyle aynı doğrultuda ve eğer doğruysa (kendisininki de dahil olmak üzere) bir iki nesillik sanat kuramını temelinden sarsacak bir yorum ortaya atar: "%44'ü mavi olan, sulak ve ağaçlık manzara, sanki modernizm hiç yaşanmamış gibi, sanat hakkında düşünen herkesin aklına ilk gelen a priori estetik evrensel olmalıdır."

Sanki modernizm hiç yaşanmamış gibi mi? Derin kuramsal bağlılıklarının karşısına böyle farazi bir engel koyan Danto, sonra bu akıl almaz kültürler üstü aynılığı açıklamaya çalışır: "Tabii ki herkesin sanat anlayışının, artık sanat deyince düşündükleri şeylerden oluşan bir nevi paradigma haline gelmiş takvimlerle şekillenmiş olması (Kenya'da bile) muhtemel." Danto, herhangi bir kategoriden bir şeyi tanımlamaları istendiğinde insanların ilk akıllarına gelenleri belirleyen paradigmaların varlığına işaret eden araştırmaları referans gösterir. Örneğin, bir kuş adı söylemeleri istendiğinde insanlar genellikle albatros veya kivi kuşu değil serçe veya bülbül düşünür. Böylece dünya genelinde insanların sanat deyince akıllarında ilk oluşan görüntünün takvimler tarafından belirlendiğini anlatmaya çalışır. İddiasına göre bu durum tüm dünyada modernizme karşı gösterilen direnci de açıklar. "Sonuçta

---

2. Melamid'den uzun alıntı Wypijewski (1997), s. 13'te bulunabilir. Danto alıntıları s. 124-40, özellikle de s. 137'de. Komar ve Melamid tabloları ile tarihöncesi manzara beğenileri arasındaki bağlantıyı ilk kez gören Ellen Dissanayake'dir (1998). Darwinci estetikçilerin kendisine bir başka borcu daha.

Komar ve Melamid'in ortaya koyduğunun, insanların tercih ettiğinden ziyade en çok aşina olduğu resimler olması muhtemeldir."

Danto'nun analizi, resim tercihlerinin kültürel olarak üretildiği ve kültürümüzün bizi neyle haşır neşir ettiğine bağlı olarak şekillendirilmeye tamamen açık olduğu önkabulünden yola çıkıyor. Bir kuş düşünmemiz istendiğinde aklımıza dalgıç kuşu değil serçe gelirse veya pilot dendiğinde gözümüzün önünde bir kadın değil erkek canlanırsa çocukluğumuzda yaşadığımız toplumsallaşmanın (parkta yürüyüş veya uçak seyahati deneyimleri) sonucu olan stereotiplerin kurbanı oluruz. Danto'ya göre hepsi nihayetinde kültürleşmeye dayanır; resimsel temsillerde herhangi bir *doğal* etki unsuru bulunmaz. Demek ki dünya çapında modernizme, daha doğrusu soyutlamaya karşı gösterilen bitmek tükenmek bilmez direncin ardındaki kötü adam küresel takvim lobisiymiş: "Yoksa neden, Kenyalıların %70'i mesela 'Eğer aşağıdaki listeden seçmek zorunda olsaydınız hangi tür sanatı tercih ederdiniz?' şeklindeki 37.soruya Asya, Amerika, Avrupa seçenekleri de varken 'Afrika' cevabı verdikleri halde herkesle aynı tür resim ortaya çıkarmış olsun?" Danto daha sonra üç tartışmalı cümleyle analizini sonlandırır:

> Hudson River Biedermeier tarzı manzara resmi hiçbir şekilde Afrikalı değildir. Ancak Kenyalılar tam da bu tip imgeler yoluyla sanatın anlamını öğrenmiş olabilirler. Kenya anketinde insanların, evlerinde ne tür sanat bulundurdukları sorusuna verdikleri cevaplarda %91 oranında takvim baskılarından söz etmeleri (%72'si 'baskılar veya posterler' şeklinde cevap vermiş olsa da) rastlantı değildir.

Mavi manzaralar hakkındaki bu görüş üzerinde çokça düşünülmüş ve tutarlı bir duruştur. Aynı zamanda da temelden yanlıştır. Bir kere *Amerika'nın En Çok Arananı*'ndaki manzaranın Afrika'yla alakası olmadığı doğru değildir. George Washington'ı, çocukları ve geyiği kaldırdığımızda, ön plandaki yaprak döken ağaçla bile bu manzara Doğu Afrika'nın birçok bölgesinde, örneğin, Mount Kenya Milli Parkı'nın büyük bölümünde görülebilir. Görsel stereotiplerden bahsederken Danto kendisi doğu Kenya'dan Somali ve Etiyopya'nın içlerine uzanan tozlu düzlük imgelerinin etkisinde kalmış olabilir. Ancak Kenya'nın orta bölgelerinde birçok dağ, nehir ve göl bulunur. Ankete katılan Kenyalıların büyük kısmı

dağlık bölgelerde yaşıyor olmasalar da muhakkak ki varlıklarından haberdardırlar.

Danto'ya göre, Kenyalıların manzara tercihi Biedermeier tarzı Hudson River'la örtüşüyorsa bunun sebebi, Hudson River ekolü imgelemin Afrikalıların zihinlerine nasıl olduysa güçlü bir biçimde işlenmiş olmasıdır. Bunun kaynağını da belirlediğini düşünür: Afrikalıların %91'inin evlerinde bulunduğunu söylediği takvimler. Bir anlığına mavi manzaradan hoşlanma durumunun insan zihninin doğuştan gelen bir özelliği olabileceği şeklinde kuramsal bir ihtimali değerlendirse de çabucak bu düşünceyi bir kenara koyar ve bütün sorumluluğu takvim endüstrisine yükler. Danto'nun çizdiği çerçeveye göre, Afrikalıların belirli bir tarzda imgelerden hoşlanmaları ancak başka imgelere maruz kalmayla, bir görsel kültürleştirme süreciyle açıklanabilir. Bu onun meseleye bakarken kullandığı sanat eleştirmeni gözüyle de uyumludur: *Amerika'nın En Çok Arananı*'nı Beidermeier ve Hudson River Ekolü tarzı olarak değerlendirir. Halbuki Komar ve Melamid'in bu tablosu New York'tan Yeni Zelanda'ya, Alaska'dan Asya'ya veya Afrika'ya kadar her yerde görülebilecek su ve etrafını çeviren yemyeşil ormanlarla çevrili tepeleri resmeden gerçekçi bir temsildir.

Danto'nun, bireylerin manzara tercihlerini imgelere maruz kalma yoluyla edindiğinden emin olması dikkatle gözden geçirilmemiş bir önkabuldür, üstelik yanlıştır da. İnsan ve genel olarak hayvan hayatı, deneyim ve öğrenme yoluyla ortaya çıkarılıp şekillendirilmiş olsa bile imgeler veya başka şeylere maruz kalma yoluyla öğrenilmemiş ilgi, eğilim ve duygularla doludur. Bir örnek: Ders verdiğim Yeni Zelanda Üniversitesi'ndeki ofisimin penceresi yüksek ve önü de güvercinlerin tünemesine, yuva yapmasına çok müsaittir. Ama ne kadar sevimli olsalar da bu hayvanlar aşırı pistir. Sonunda önünü o kadar sağlıksız hale getirdiler ki pencereyi sürekli kapalı tutmak zorunda kaldık. Bunları nasıl uzak tutabilirdik? Benim çözümüm pencerenin önüne bir lastik yılan koymak oldu. Kuşların konduğunu, yılanı görüp hemen ayrıldıklarını gördüm. Bir daha da gelmiyorlardı. İşin tuhafı şu ki, Yeni Zelanda'da birkaç yüz nesildir Avrupa güvercini bulunsa da yılan yoktur ve hiç olmamıştır. Dolayısıyla güvercinlerin bu korkusu ne yılanlarla karşılaşmaktan ne de yılan imgelerinden kaynaklanır. Yılansız Yeni Zelanda'da bu, doğal soyaçekimin mükemmel bir örneğidir: Bu

bölgede gerekli olmadığı halde güvercinlerde nesilden nesile geçen, doğuştan gelen bir korku tepkisi.

İnsanların manzaralara tepkileri de soyaçekim örnekleri sergiler. Komar ve Melamid'in deneyleri de başlangıçta amaçları farklı olsa da bunun müthiş bir göstergesidir. Rus sanatçıların keşfettiği verimli mavi manzara dünyanın her yerinde bulunur çünkü doğuştan gelen bir tercihtir. Bu tercih sadece kültürel geleneklerle açıklanamaz. Özellikle, en sevdikleri resimler sorulduğunda neden Kenyalıların bile Hudson River Ekolününü düşündükleri sorusuna dünya takvim endüstrisinin nüfuzunun yanıt olabileceğini düşünmek, takvimlerin ve tamamen farklı kültürlerde ortaya çıkardıkları resim tercihlerinin, doğuştan gelen eğilimlerden faydalandığı şeklindeki daha makul hipotezin göz ardı edilmesine sebep olur. Belirli tip manzaraların bu temel çekiciliği toplumsal olarak inşa edilmemiş, modern insanın evrildiği 1,6 milyon yıl süren Pleistosen dönemden miras kalmıştır. Takvim lobisi insanların zevkini etki altına almak için komplo kurmamış, sadece daha önceden varolan, takvim öncesi insan tercihlerine hitap etmiştir. Asıl soru şu: Neden ısrarla böyle mavi, su bulunan manzara tercih ediliyor?

II

Danto, en sevdikleri manzara sorusuna Kenyalıların herkesle aynı yanıtı vermesi meselesini, paradigma kuramın psikoloji literatürüne dayanarak açıklar. Ancak bu kültürler üstü manzara tercihini çok daha iyi açıklayabilecek bir psikoloji ekolü mevcuttur. Bu bir kısmı istatistiksel (Komar ve Melamid'in anketine benzer) olmakla birlikte, doğal yaşam alanı tercihlerindeki benzerlikleri açıklayacak hipotezler sunarak kuramsal da olan geniş kapsamlı bir literatürdür. Ardındaki fikirler eski olsa da çağdaş zamanlarda hayata dönüşü 1970'lerde Jay Appleton tarafından, özellikle de *The Experience of Landscape* adlı kitabıyla başlatıldı. Appleton'ın fikirleri Roger S. Ulrich tarafından derinleştirilip genişletildi; Stephen ve Rachel Kaplan tarafından biliş ve algı gibi daha geniş konulara bağlandı; Gordon H. Orians ve Judith H. Heerwagen tarafından da onaylanarak özetlendi. Orians, insanın doğası gereği hoş bulacağı ideal manzara türünün genel bir tanımını yaptı.[3] Ortaya koy-

3. Bkz. Appleton (1975); Ulrich (1993); Kaplan and Kaplan (1982); Orians and Heerwagen (1992); Kaplan (1992). Steve Sailer'ın web üzerinde harika bir resimli yazısı vardır.

duğu formüle göre bu manzaranın, insansıların şempanze soyundan ayrıldığı ve erken insan evriminin çoğunun gerçekleştiği Doğu Afrika savanaları ve ormanlık alanlarıyla birçok ortak noktası vardır. Bu sebeple "Savana Hipotezi" olarak adlandırılır. Bu manzara türü kısaca şu unsurları içerir:

- Aralara çalılık ve ağaç öbekleri serpiştirilmiş kısa (veya biçilmiş) otlarla kaplı geniş açık alanlar;
- doğrudan görülebilen su ya da yakınlarda bir yerde veya belli bir mesafede suyun varlığına dair kanıt;
- en azından bir yöne doğru önünde hiçbir engel olmadan ufkun görülebileceği bir açıklık;
- hayvan ve kuşların yaşadığına dair kanıt ve
- çiçek açan ve meyve veren bitkiler de dahil olmak üzere yeşil yaşam çeşitliliği.

Şu anda bu araştırma doğuştan gelen manzara tercihleri hakkında çok daha fazlasını söyleyebilecek kadar gelişmiş durumdadır. Bu tercihlerin alelade görüntülere yönelik öyle muğlak, genel bir çekimin sonucu değil dikkat çekici derecede spesifik oldukları ortaya çıktı. Afrika savanaları sadece insan evriminin önemli bir kısmının muhtemel sahası değil, aynı zamanda bir ölçüde, et yiyen insansıların evrildiği yaşam alanıdır. Savanalar, tüm coğrafyalar içinde kilometrekare başına en çok protein bulunandır. Dahası savanalarda yiyecekler, ağaçlarda yaşayan insansı maymunların daha kolayca hareket edebildiği tropik veya sıcak yağmur ormanlarının aksine, yer seviyesine daha yakındır.

İnsanlar için tamamen açık, düz otluklardansa biraz tepelik, dalgalı araziler daha çekicidir. Bu, çevreyi tanıyabilmek için gerekli seyir noktalarına erişim isteğiyle açıklanabilir. Yeşil savanalar kurak mevsimdekilere tercih edilir. Görünüşe göre sadece tablolarda ve takvimlerde değil aynı zamanda New York'taki Central Park'ın bir bölümü gibi halka açık parklarda taklit edilen, tam da ideal olan savana türüdür. Modern golf sahası tasarımlarında böyle savana motiflerinden çok güzel faydalanılır.

Herhangi bir tür ağaçtan ziyade, özellikle belirli bir tanıma uyan ağaçların cazibeyi artırma olasılığı vardır. Yüksek kaliteli savanalarda karakteristik olarak dalları yere yakın ve yanlara doğru yayı-

lan *Acacia tortilis* bulunur. Orians ve Heerwagen'in testleri, kültürler üstü tercihin dal ve yaprak kısmı orta yoğunluklu, yere yakın bir kısmından itibaren çatallanan ağaçlar (17. yüzyıl Hollanda resminde sıkça rastlanan bir ağaç tipi) yönünde olduğunu gösterir. Dal ve yaprak kısımları çok cılız veya çok yoğun olan ağaçlar ile ilk dalları insanın uzanamayacağı yerlerde olan ağaçlar daha az tercih edilmiştir. Tırmanılabilir bir ağaç, Pleistosen devirde yırtıcılardan kaçmak için bir araçtı ve ölüm kalım meselesi hakkındaki gerçek bugün ağaçların bize estetik görünmesi (ve çocukların onlara tırmanmaya bayılması) şeklinde kendini gösterir.

Manzara tercihi her zaman vahşi, bakir topraklardan yana olmayabilir çünkü bunlar bazen sezgisel olarak ürkütücü görünebilir. Doğal savana benzeri manzaraların çekiciliği insan yerleşiminin, kontrolünün ve müdahalesinin izleriyle artırılabilir. Belirtilen alanın bir kısmının otlatıldığı belli olabilir. Uzaklara doğru bir yol veya bacasından kıvrıla kıvrıla duman yükselen bir kır evi resmin cazibesini artırabilir. Böyle Pleistosen sonrası yerleşim veya tarım izlerinin takvimlerde, kartpostallarda klişe haline gelmesinin sebebi belki de bir manzarayı insanlaştırmaları, daha az tehditkâr kılmalarındandır.

Manzaraya gösterilen tepki aynı zamanda görüntünün sunduğu keşif ve ortamı tanıma, araziyi "okuma" olanaklarına da bağlıdır. Stephen ve Rachel Kaplan'ın deneysel çalışması en çok arzulananların orta seviyede karmaşık manzaralar olduğunu gösterir. İçinden geçilemez bir orman gibi çapraşık detaylar veya dümdüz açık ova gibi sıkıcı basitlikler istenmeyen aşırılıklardır. Tercih edilen manzaraların ortak özelliği tutarlılık ve anlaşılabilirliktir. Böylece manzara tanınmaya olanak sağladığı gibi keşfe davet de eder. İnsan yapısı veya doğal bir yol, yürünebilecek kadar düz bir zeminle birlikte keşif için en yaygın işarettir. Bu yüzden cazip manzaralar izleyicinin dikkatini çoğu zaman kıvrılarak gözden kaybolan bir nehir yatağına ya da tepelere doğru uzanan veya verimli bir vadiye doğru inen bir patikaya odaklar. Bakışları ister istemez üzerine çeken bir odak noktası ya da ufuktan bir parçanın görünür olması manzaranın anlaşılabilirliğini, böylece görsel cazibesini artırır.

Stephen ve Rachel Kaplan, yolu takip edersen, nehrin kıvrımının ötesine bakarsan "manzaranın derinliklerine doğru seyahat edersen yeni bilgiler edinebilirsin" hissi şeklinde tanımladıkları bir

gizem unsurunun da tercih edildiğine vurgu yapmışlardır. Gizem algısının, manzara tercihinin "daha uzun menzilli, gelecek boyutu" yönünü ifade ettiği tahmininde bulunurlar. Manzaraların tüm bileşenlerinin içinde insanın hayal gücünü en çok harekete geçiren gizemdir ki bu bir sanat biçimi olarak manzara için çok önemlidir.

Son olarak, Jay Appleton'ın en özgün hipotezlerinden biri ilgi uyandırmaya devam ediyor: "Seyirlik ve sığınak" fikri. Önermesine göre bir manzaranın çekiciliğindeki temel unsur, görünmeden görebilmenin mümkün olup olmamasıdır. İnsanlar durup araziyi inceleyebilecekleri bir *seyirlik* isterler ve aynı zamanda da kendilerini bir *sığınağın* güvenliğinde hissetmekten hoşlanırlar. Dağın yamacındaki bir mağara, bir çocuğun ağaç evi, tepede bir ev, kralın kalesi, çatı katı dairesi ve manzaralı oda hep cazip durumlardır (aslına bakarsanız birkaç istisna dışında yüksekteki konutlar tüm dünyada daha pahalıdır). İnsanlar açık ama tanıdık olmayan bir parkın içine doğrudan hemen dalmaktansa kenarından incelemeyi tercih ederler. Üstünün bir şekilde kapalı olması (ağaç, uçurum cephesi, çardak, çatı), dışardan gözlenmeye ve arkadan saldırıya uğramaya karşı "güvenli" olmasıyla birlikte tercih sebebidir. En çekici manzaralar gerçekte olduğu gibi resimde de bu unsurların bazılarını bir araya getirme eğilimdedir. Aslına bakarsanız resim sanatı tarihinde manzara temsillerinin çoğu izleyiciyi, örneğin, bir vadiye doğru bakıyorsa bir uçurumun kenarına ya da yer seviyesindeyse 180cm boyundaki bir insandan daha yüksekte iyi bir görüş noktasına yerleştirir (Şehir manzaralarında bile gözlem noktasına dikkat ederseniz sanatçının merdivene çıkmış gibi olduğunu fark edersiniz).

Bu manzara tercihleri ve ilişkili arazi çeşidi ilgileri geçtiğimiz yirmi yıl boyunca çok kapsamlı deneysel çalışmalara konu oldu. Tekrarlanmış, çok bilinen bir araştırmada J.D. Balling ve J.H Falk beş doğal manzara türüne ait fotoğrafı altı farklı yaş grubuna göstererek hangilerini "yaşamak", hangilerini "ziyaret etmek" için tercih edeceklerini sordu.[4] Manzara türleri tropik orman, iğneyapraklı orman, yaprak döken orman, Doğu Afrika savanası ve çöldü. Fotoğrafların hiçbiri su veya hayvan içermiyordu. Yaş grupları

---

4. Arazi unsurlarında güvenlik hissi için bkz. Ruso vd (2003); yaş tercihleri için, bkz. Balling ve Falk (1982). Synek ve Grammer çalışması (tarihlendirilmemiş) sadece web üzerinde [w/s synek grammer aesthetics]. Elizabeth Lyons (1983) manzara tercihlerinde cinsiyet farklılıklarını tartışır.

sekiz, on bir, on beş, on sekiz, otuz beş ve yetmiş ve üzeriydi. On beş yaş ve sonrasında manzara tercihleri yaprak döken orman, savana ve iğneyapraklı orman eşit ama her biri tropik orman ve çöllerden yüksek olmak üzere çeşitlilik gösteriyordu. Çöller bütün yaş gruplarında en az tercih edilen oldu. En çarpıcı bulgu en genç gruptaydı: Sekiz yaş grubu savanaları hem yaşamak hem de ziyaret etmek için diğer bütün yaş gruplarından daha fazla seçti. Bu sonucu alışkanlıkla açıklamak zordur. Zira Komar ve Melamid'in Kenyalılarının Hudson Nehrini görmemiş olmaları gibi, bu sekiz yaşındaki çocukların da hiçbiri hayatlarında bir savana ortamında bulunmamışlardı.

Bu yaş bağlantılı bulguların ayrıntılarına inen Erich Synek ve Karl Grammer, ergenliğin başlangıcıyla birlikte manzaralara gösterilen tepkilerde dikkate değer bir değişim olduğunu ortaya koydu: Daha genç çocuklar karmaşıklık seviyesi az, daha düz, savana tipi manzaraları tercih ederken on beş yaşında artık daha dağlık, ağaçlık ve karmaşık manzaralara yöneliyorlar. Synek ve Grammer bunu Balling ve Falk'un sonuçlarının kısmen tekrarlanması olarak değerlendirir ancak aynı zamanda ev dışında geçirilen zamanın, manzaralara gösterilen tepkide karmaşıklaşmayı artırdığını gösterdiğini düşünürler.

Bir başka deyişle ev dışı deneyim manzara zevkini, erken yaşlardaki varsayılan ayarlarından uzaklaştırır. Ancak böyle değişkenlikler öznel göreliliği veya bu tür zevklerin toplumsal yapılar olduğunu kanıtlamaz: Yaşa göre sistematik ve öngörülebilir bir şekilde değişmeleri, bunların doğal istidat yapısındaki yerlerinin bir göstergesidir. Aynı şekilde Elizabeth Lyons kadınların erkeklere nazaran manzaralarda bitkilerden daha çok hoşlandıklarını gösterdi ki bunun muhtemel bir evrimsel kaynağı vardır: Kadınlar sığınak olanaklarının bol olduğu, meyve ve çiçekli bitki dolu manzaraları tercih ederken, erkeklerin dikkati seyir imkânının yüksek, avlanma ve keşif olanaklarının bulunduğu manzaralara yönelir. Daha kültürel bir açıdan konuşmak gerekirse de bazı çalışmalar tüm kültürlerde çiftçilerin diğer nüfus gruplarına kıyasla verimli görünümlü tarım arazilerini, diğer manzara türlerine daha fazla tercih ettiklerini göstermiştir. Bu kesinlikle evrimsel bakış açısıyla çelişen bir durum değildir: Hayat gayeleri, deneyimler ve tanıdık yerel çevreler manzaralara dair doğuştan gelen ilgileri ve onlardan

faydalanma kabiliyetlerimizi biçimlendirir. Bu, bir dil öğrenmenin bireyin dilsel kapasitesini sonsuza kadar şekillendirmesi kadar olağandır.

III

Yaşam alanı seçimi, Pleistosen dönemde insanlar (ve ilkel insanlar) için ölüm kalım meselesiydi. Orians ve Heerwagen,[5] yaşam alanı tercihinin belirleyici önemini, okurlarından aklı başında, zeki bir avcı toplayıcı türün üyesi olarak yaşasalardı hayatları nasıl olurdu diye ciddi bir şekilde düşünmelerini isteyerek çok güzel gösterilmişlerdir. Bu göçebe Pleistosen hayatı "ömür boyu süren bir kamp gezisi" olarak adlandırırlar. Bizim için kamp yapmak modern yaşamdan kısa bir kaçamaktır; atalarımız içinse doğada yaşamak tek varlık biçimiydi. Yetişkinler ve çocuklardan oluşan küçük grubunuzun arasında uyanırsınız. Fark edersiniz ki yemeğiniz bitmek üzere, hep beraber yola çıkarsınız. Ufuktaki bulutlar uzaklarda yağmur yağdığını göstermektedir. Bu yüzden o tarafa yönelirsiniz. Güneş tepeye vardığında sıcaktan bir ağaçlığın gölgesine sığınırsınız. Grubunuzdaki kadınlar önceki yıldan hatırladıkları kadarıyla buralarda bir yerlerde şekerli çalıyemişi olup olmadığını tartışırlar. Erkekler av hayvanı bulma ihtimallerini konuşup ne olur ne olmaz diye ok hazırlarlar. Uzaklardan gelen gök gürültüsü kurak mevsimin artık sona yaklaştığının habercisidir. Grup uykuya dalar ama bazıları şafak sökerken yakınlardan gelen yüksek bir sesle uyanır –büyük bir hayvan–. Grup, gündoğumunda Orians ve Heerwagen'ın dediği gibi "binlerce nesil sürecek" bir hayatta yeni bir güne başlamak üzere tekrar yola çıkar.

Atalarımızın baktığı noktadan bu yaşam biçiminin bir başlangıcı veya sonu olduğunu hayal etmek mümkün değildi. Günümüzden geriye doğru Sokrates ve Platon zamanına ulaşmak için 120 nesil gitmemiz yeterlidir. Antik Atina'dan daha da geriye yazının, tarımın icadına ve ilk şehirlere ulaşmamız için çok daha geriye, 380 nesil daha gitmemiz gerekir. Ancak Pleistosen dönemin kendisi –bizi insansı atalarımızdan ayıran ve biz yapan zevklerimizi, akli ve kişilik özelliklerimizi ve duygusal istidatımızı edindiğimiz dönem– seksen bin nesil uzunluğundaydı. Bu kadar uzun bir süre boyunca insanlar Afrika'dan çıktılar ve savanalardan çok farklı

5. Avcı-toplayıcılarda günlük yaşam tasvirleri Orians ve Heerwagen (1992), s. 556-57.

çevrelere girdiler. Atalarımız sahil boylarınca, sulak arazilerde ilerlediler. Kutuplarda avlanarak hayatta kalmayı öğrendiler ve Asya'nın, Avustralya'nın çöllerinde yaşamlarını sürdürebilmeyi başardılar. Hem ılıman hem de tropik yağmur ormanlarında çoğaldılar. Kuzeye, Avrupa'ya doğru geri çekilen buzulları takip ettiler; Asya'nın doğu kıyılarının açıklarındaki adaları buldular. İnsan evrimi tek bir coğrafi bölgede değil yerkürenin büyük kısmında gerçekleşti. Tek bir fiziki bölgenin koşullarına göre evrilip o çevresel koşullar değiştiğinde nesli tükenecek olan birçok hayvan türünün aksine akıllı, sosyal, dil kullanan alet yapıcılar olarak insanlar dünyadaki hemen her fiziki koşulda yaşamanın yolunu buldu.

Yine de, bazı manzaraların karakteristik özellikleri insanlarda temel, akıl öncesi özlem ve arzularda ışığa çıkan duygusal tepkiler üretmeye devam eder. Böyle saf duygusal tepkileri yalıtarak analiz etmek, rasyonel tepkilerle örtüşebildikleri için çok da kolay değildir. Manzaralara gösterilen bu rasyonel ve duygusal tepkilerin örtüşmesi meseleyi karmaşıklaştırabilir. Bir düşünce deneyi tasarlayalım ve gözümüzün önüne iki düzine insandan oluşan, diyelim ki yüz bin yıl önceki bir avcı-toplayıcı grubu getirelim. Taşlık, kurak topraklar boyunca yemek arayarak yolculuk etmişler. Dar bir kanyonun sonundan çıkmış ve kendilerini büyük bir açıklığın önünde bulmuşlar. Sağlarında yüksek, ılıman bir bölge, yeşil tepeleri ve vadilerinin ötesinde daha da yüksek mavi dağlar varmış. Sol tarafta ufka doğru tepelerden aşağıda uçsuz bucaksız bir çöl, görünürde ne çalıdan başka hayat ne de suya dair bir işaret varmış. Bu hayali avcı-toplayıcı grubumuzun tepelere yönelmesi tamamen rasyonel bir çözüm gibi görünebilir. Öyleyse neden doğuştan gelen duygusal bir tepki olduğunu da varsayalım ki? Duygu burada açıklama için biraz beşinci tekerlek gibi olmuyor mu?

Söylenebilecek ilk şey, gerçek Pleistosen yaşamda seçenekler benim düşünce deneyimde olduğu gibi çok bariz olmayabilir. Çöl, grubun daha yaşlı, daha deneyimli üyelerine ilk bakışta görünmeyen yiyecek kaynakları vaat edebilir. Diğer yandan yeşil tepelerde halihazırda bir başka düşman avcı-toplayıcı grubu yaşıyor olabilir. Diğer bir deyişle grubun ne tarafa gideceğinin rasyonel kararını birçok şey etkileyebilir. Yine de geri kalan her şey eşit olduğunda avantaj tepelere yönelmekten yana ağır basar. Pleistosende geçen

seksen bin nesil düşünülürse sağ tarafa, yani düz veya tepelik, yer yer ormanların ve açık arazilerin bulunduğu yeşil, sulak bölgenin seçilmesinin ortalamada sağlayacağı küçük bir avantaj, böyle bir tepkinin türde duygusal ve estetik tercih seviyesinde izler bırakması için yeterlidir.

Duygu mekanizmaları üzerine bir tartışmada John Tooby ve Leda Cosmides[6] burada sorulan soruya ilişkin bazı meseleleri gözden geçirirler: Neden bütün tercih olgularının rasyonel hesaplama yoluyla açıklanmasını beklemeyelim? İnsan zihni, kullandıkları bilgisayar metaforunda "programlar" diye adlandırdıkları, insansı atalarımızın karşılaştığı sorunları çözecek doğuştan gelen rutinlerden oluşan "sıkışık bir ağ"dır. Yılan korkusu örneğinde olduğu gibi, bunlar yüz tanıma, toplayıcılık, eş seçimi, uyku yönetimi ve yırtıcılara karşı tetikte olma örnekleri gibi oldukça özelleşmiş olabilir. Böyle rutinler gerçek hayat bağlamında birbiriyle çelişebilir. Suya erişim isteği, su kaynağının yakınlarındaki tehlikeli yırtıcı hayvanlardan uzak durma isteğiyle çelişebilir. Bu yüzden bazı daha geniş etki alanları, bunların üzerini Tooby ve Cosmides'in tanımladığı şekliyle "üst düzenleyici programlar"la kaplar. Duyguların, bu şekilde bir arada daha pürüzsüz çalışsınlar diye zihnin alt programlarını "yönlendirme" işlevi vardır. Tooby ve Cosmides korku örneğini verirler. "Takip ve tuzak" durumuna müsait bir gecede yürüyen insanı ele geçiren bu duygu (Pleistosen dönemde bir yağmur ormanı olabileceği gibi modern bir şehrin balta girmemiş asfaltı da olabilir), hayatta kalmaya dair güçlü sonuçlar üretebilir. Korku dikkatin yönünü değiştirebilir ve algıyı keskinleştirebilir (hışırdayan çalılıklar daha net duyulur), motivasyon ve amaçlara etki edebilir (o anda gittiğiniz yeri düşünmez, açlığınızı unutursunuz vs), bilgi edinme önceliklerini yeniden yönlendirir (bebeğim nerede?), bütün eylem bağlamını güvenliden tehlikeli duruma çevirir ve hafızayı, çıkarım sistemlerini, davranışsal karar verme kurallarını tersine çevirir. Bu anlamda korku duygusu sadece yoğun bir adrenalin salgısından çok daha karmaşık bir şeyi harekete geçirir. Algılamanın sınırlarını zorlayıp hem rasyonel hem de otomatik kararları tetikleyerek kişinin bütün bir görüşünü ve tepkisini etkiler.

---

6. Tooby ve Cosmides (1990) duyguların adaptif kullanımını tarif eder. Bu makale internette bulunabilir [w/s tooby past explains present].

Tooby ve Cosmides doğrudan konu edinmeseler de manzara tercihinde etkili duygular, açıklamalarına mükemmel bir şekilde uyar. İnsanların yaşamasına ve gelişmesine uygun coğrafyalar oldukça çeşitlidir ancak atalarımız için seçenekler sınırsız olmamıştır. Yeşil ve su potansiyeli olan manzaralara yönelik duygusal bir eğilimi olan *Homo Sapiens*in hayatta kalma ortalamasının evrimsel olarak belirleyici olduğu düşünülebilir. Dahası diğer primatlarla benzer duygusal tepkiler paylaştığımızı gösteren bolca kanıt bulunmaktadır. Atalarımız bir sonraki hedeflerinin neresi olacağı konusunda büyük oranda rasyonel seçimler yapıyorlardıysa da, onların ataları dilin gelişimden önce, tıpkı diğer hayvanlar gibi ölüm kalım meseleleri hakkında kararlar verirken rasyonel, sebepleri açıkça anlaşılabilir süreçler yerine dil dışı bulgusal ve duygusal tepkiler kullanıyorlardı. Manzaralara tepkilerdeki rasyonel ve duygusal yaklaşımlar bazen üst üste gelip birbirini destekleyebilir. Bazen de birbirleriyle çatışır, bizi bir manzaraya çeken duygusal güdüler, orada görünmeyen tehlikeler bulunduğu bilgisiyle etkisiz hale gelir. Ancak bu ne akıl öncesi, duygusal tepkilerin varlığını önemsiz kılar, ne de bunların genel olarak hayatta kalma avantajına etkilerini sıfırlar.

Meseleye bakmanın bir başka yolu da tersine çevirip acaba manzaralara duygusal olarak kayıtsız kalmak, bir insansı veya erken insan topluluğuna hiç sağkalım avantajı kazandırır mıydı diye sormak. Madem insanlar her tür coğrafyaya eşit şekilde uyum sağlayabiliyor, öyleyse belirli bir altkümeye öncelik tanımak sağkalıma yararlı değil zararlı bile olabilir. Bu meseleyi yılan korkusu benzetmesiyle düşünün.[7] Onca mutasyon, çıkar, zevk ve tercih değişkenleri göz önünde bulundurulduğunda yılanlarla karşılaşmalarında tamamen korkusuz veya kayıtsız davrananlar olmuş olmalıdır. Bu insan ve ön insanların birçoğu aradaki on binlerce nesli çıkarırsak bizim halalarımız, amcalarımız olabilir ancak doğrudan kan bağıyla atamız değillerdir. Bir sonraki nesle katkı sağlamadan önce yılanlar tarafından öldürülme ihtimalleri ortalamada daha yüksekti. Bizim *doğrudan* atalarımız, seksen bin nesil boyunca "büyük" ekleye ekleye ulaşabileceğimiz büyükannemiz ve onun eşi, doğal değişkenlerin izin verdiği ölçüde, yılanların

7. Wilson'ın (1998) yılanlara gösterilen tepkilerle ilgili kadim ve adaptif olanı yeni ve kültürel olana bağlayan kapsamlı bir tartışması bulunur, s. 71-81.

varlığından daha çok endişeleniyorlardı. Evrim onlara hayat verek ve soylarını devam ettirme olanağı tanıyarak korkularını ödüllendirdi. Tıpkı uçurum kenarına çok yakın durmaktan korkan veya çürüyen, zehirli etin kokusunu itici bulanları ödüllendirdiği gibi. Pleistosen dönemde yaşam alanı seçimi ölüm ve kalımı belirleyen etmenlerden biriydi. Manzaralara karşı kayıtsızlık bir tarafta yılanlara, tehlikeli uçurumlara ve zehirli yiyeceklere, diğer tarafta da seks, bebekler ve yağlı yiyeceklere kayıtsız kalmak kadar evrimsel olarak olanaksızdır.

IV

Manzara resmi tarihi potansiyel Pleistosen yaşam alanlarından çok daha fazlasıyla ilgilidir. Sonsuz kutup karlarından çöllere ve yoğun balta girmemiş ormanlara kadar hayal edilebilecek her manzara türünü ele almayı gerektirir. Bir sanat biçimi olarak Japonya'dan Çin'e ve Avrupa'dan Yeni Dünya'ya manzara resmi, ulusal sanat tarihlerinin kendilerine has vurguları ve tarz değişiklikleri kadar insanların tarihsel olarak toprağa karşı tutumlarından da çok etkilenmiştir. Manzara sanatı egzotizm veya farklı olanı deneyimleme isteğiyle güdülenmiş, birçok yönden dini hatta siyasi değerlerle koşullandırılmıştır. Ortaçağlarda Avrupalılar günümüzün normal şehirlisinin doğa sevgisini paylaşmıyorlardı. Örneğin, Albrecht Altdorfer'in 16. yüzyıl soğuk, tehditkâr Alp formları, dağları uğursuz olarak resmeder. Karanlık ormanları köyden fazla uzaklaşan herkesi yutmaya hazır gibidir. Genel olarak doğanın gücüne maruz kalınan yerlerde yaşayan insanlar onun güzelliklerinden daha az etkilenme eğilimindedirler. Modern medeniyetin yükselişi beraberinde doğanın artık bir tehdit değil, zararsız ve hayret uyandırıcı olarak algılanmasını beraberinde getirmiştir. Hatta manzaralar olağan deneyimden o kadar uzak görünebilir ki onlara dair tercihlerimiz değişik mutfaklar veya giyeceklerle ilgili tercihlerimiz gibi normal gelebilir. Bu anlaşılabilir bir hatadır ama yine de hatadır.

Artık topraktan beslenen göçebe avcılar olmadığımız için uzak atalarımızın avantajlı coğrafyalar karşısında hissettikleri bugün pek işimize yaramaz. Yine de modern zihinlerimiz, bu duygularla şaşırtıcı ve beklenmedik bir yoğunlukla dolup taşabilir çünkü hâlâ o kadim göçebelerin ruhunu taşıyoruz. Bütün yaşamlarını şehir-

lerde geçirmiş insanlar kendilerini kıvrımlı bir köy yolunda bir vadiye doğru inen bir yolun başında bulabilir. Öndeki yeşil çayırlar ve meşe ağaçlarının içinden geçen yol ilerde yaşlı ormanın içlerine doğru kaybolur. İki tarafı yeşilliklerle dolu bir dere, bir süre yolu takip edip gözden kaybolsa da etrafında serpilen yaşlı ağaçlar aktığı yönü belli etmektedir. Vadinin daha da içlerinde yolda son bir kıvrım göze çarpar. Daha da ötesinde tepeler mavimsi, puslu bir renge dönerek, büyük kümülüs bulutlarıyla çevrelenmiş dağlara karışmaktadır. Böyle manzaralar karşısında insan durup yoğun bir özlem ve güzellik duygusuyla, o vadiyi keşfedip yolun nerelere gittiğini görme arzusuyla bakakalabilir. Bugün bizi biz yapan ilkel atalarımızın patikaları ve nehir yataklarını takip ederek ufka doğru katettiği yollardır. Böyle zamanlarda türümüzün kadim geçmişinin kalıntılarıyla yüzleşiriz.

Bölüm 2
Sanat ve İnsan Doğası

I

Homo sum: humani nil a me alienum puto – "Ben bir insanım ve insanca olan hiçbir şey bana yabancı değildir". Romalı oyun yazarı Terentius'un bu sözü, dünyanın her yerinde ve tarihin her noktasındaki kültürel farklılıklar keşmekeşinin altında yatan insan evrensellerini arayanlar için bir düstur olabilir. Terentius'un izinden giden Steven Pinker, dilbilimin genel durumuyla ilgili *The Language Instict*'te şu sonuca varır: "Tüm bireylerde ve kültürlerde karmaşık dil yapıları olduğunu ve hepsinin temelinde tek bir zihinsel tasarım olduğunu bildiğim için tek kelimesini anlamadığımda bile hiçbir konuşma bana yabancı değildir. Yeni Gine dağlarında yaşayan insanların ilk temaslarını gösteren video kaydındaki şakalaş-

maları, bir işaret dili tercümanının hareketleri, Tokyo'da bir parkta oynayan küçük kızların sohbetleri... ritimlerin ötesinde, altta yatan yapıyı görebileceğimi ve hepimizin zihninin aynı olduğunu sezebileceğimi düşünüyorum."[1]

Pinker'ın, dillerin evrenselliğine ve insan zihninin dilsel kapasitesine dair genel savı tartışmasız bir gerçektir. Sanatta evrenselliği tanımlayacak benzer bir yol var mıdır peki? Diğer kültürlere ait sanat biçimlerinden aynı zevki almasak da, hatta bunları hemen anlayıp aynı şekilde tecrübe edemesek de aslında yüzeydeki bu uçsuz bucaksız çeşitliliğin altında bütün insanların sanatı aynı olabilir mi?

Bütün insan kültürlerinde, Avrupalı geleneklerin sanatsal diye tanımlayacağı türden bir kendini ifade ürünü vardır. Bu bütün toplumlarda her türden sanatın olduğu anlamına gelmez. Birçokları tarafından bir sanat biçimi olarak kabul edilen Japon çay töreninin Batı'da bir benzeri yoktur. Yeni Gine'de Sepik Nehri halkı, tutkulu hatta saplantılı bir şekilde ağaç oymacılığıyla ilgiliyken, yine Yeni Gine'li ama dağlık bölgelerde yaşayan ve enerjilerini vücut süslemelerine ve dövüş kalkanları üretmeye yönlendiren, çok az oymacılık yapan halkla tam bir zıtlık gösterir. Doğu Afrikalı Dinka halkının neredeyse hiç görsel sanatı yoktur ancak şiirleri oldukça gelişmiştir ve yaşamak için ihtiyaç duydukları sığırların üzerindeki doğal şekillerin biçimleri, renkleri ve desenleriyle çok ilgilidirler.

Sanatın ve sanatsal davranışın evrenselliği, yerkürenin her yerinde ve kaydedilmiş tarihin her noktasında ortaya çıkması ve hangi kültürden olursa olsun çoğu zaman sanatsallığının fark edilebilmesi, doğal, doğuştan gelen bir kaynağı olduğuna işaret eder: Evrensel bir insan psikolojisi. Bu açıdan bakıldığında, sanatın evrenselliği insanın başka bir yatkınlığını, dil kullanımını hatırlatır. İnsanların bulunduğu her yerde diller vardır. Kelime dağarcığı ve yüzeysel dilbilgisi farklılıkları nedeniyle karşılıklı anlaşılır olmalarını imkânsız hale gelmişse de dünya üzerindeki yaklaşık altı bin dil kesinlikle kıyaslanamaz değildir. Birbirlerine tercüme edilebilirler. Bunun mümkün olmasının sebebi dil yapı-

---

1. Pinker (1994), s. 430. Jeremy Coote, Coote ve Shelton'da (1992) Dinka sığır işaretlemeleri beğenilerini tanımlamıştır. Çocukların dili "büyüttüğü" fikri ve Chomsky'nin evrensel dilbilgisinin genel bir açıklaması için bkz. Pinker (1992), s. 35 ve Pinker ve Bloom (1992).

sının tüm kültürlerce paylaşılması ve dillerin evrensel, dil öncesi ilgiler, ihtiyaçlar ve kapasitelere bağlı olmasıdır.

Dil yetileri hayret verici karmaşıklıktaki doğal yetenekleri göz önüne seren belirli ve öngörülebilir bir süreçle bebeklikten itibaren ortaya çıkmaya başlar. Doğal bir dille konuşabilme bir insan topluluğuna doğan her normal bebekten beklenebilir. Bunun doğuştan gelen bir kapasite olduğuna kanıt olarak, örneğin, konuşmayı öğrenmek için hiçbir emek gerekmezken tarihsel olarak yeni sayılabilecek okuma yazma faaliyetlerini öğrenmek için çocukların ne kadar çaba sarf etmeleri gerektiğine bakılabilir. (Çocukların konuşmayı "öğreniyor" sayılmamaları gerektiği de öne sürülmüştür. Buna göre çocuklar büyüdükçe emeklemekten yürümeye sonra da koşmaya geçtikleri gibi zihinsel yaşamın doğal bir uzantısı olarak dili de "büyüterek" etraflarında konuşan diğer insanlar vasıtasıyla geliştirirler.)

Dil ediniminin aşamaları, "annecenin" kültür üstü doğası, diller çarpıştığında pidginlerin öngörülebilir şekillenmesi gibi deneysel ve tarihsel kanıtlar, dilsel çeşitliliğin altında yatan türe özgü zihinsel mekanizmaların varlığını ispatlar. Noam Chomsky'nin birbirinden türemiş yerel dillerin temelinde yatan evrensel dilbilgisi terimi böyle bir mekanizmadır. Bu mekanizma, aynı şekilde evrensel özellikler sergileyen dil dışı ihtiyaçlar, arzular ve duygularla ilgilidir. Örneğin, konuşma eylemlerinin tonu ve vurgusu, korku, acı veya coşku bildiren yüz ifadeleriyle bağlantılıdır. Böylesi duygusal deneyimlerin kökü dildekiler de dahil olmak üzere türü belirleyen deneyim ve duyusal ifadelere hükmeden zihinsel mekanizmalardadır.

Dilin temelinde yatan zihinsel mekanizmalara işaret etmek, o dili konuşan insanlar için aynı zamanda sonuna kadar kültür ve tarihle iç içe geçmiş olduğunu inkâr etmek anlamına gelmez. Kelime dağarcığımız ve ifade biçimlerimiz sonsuzluk derecesinde çeşitlidir ve temel kural yapılarının aksine kültürel olarak üretilmişlerdir. Bu açıdan bakıldığında doğal diller alanıyla sanat alanı arasında benzerlikler görülür. Her ikisinde de bir taraftaki derin, doğuştan gelen zihinsel ve duygusal hayat mekanizmaları ve yapıları ile diğer taraftaki hem dil kullanımına hem de sanata bireysel, kültürel ve kişisel anlamını veren uçsuz bucaksız tarzlar, kelimeler ve mizaç gibi tarihe bağlı olarak değişkenlik göstermiş kültürel

malzemenin karşılıklı etkileşimi söz konusudur. Başarılı bir sanat felsefesi sanatın ne doğal kaynaklarını ne de kültürel karakterini görmezden gelebilir.

II

Sanatın insan doğasıyla bağları olduğu fikri yeni değildir ve Antik Yunan'dan günümüze tartışmanın ne yönde geliştiğini görmek için estetik tarihindeki birkaç dönüm noktasına bakmak faydalı olabilir. Platon ve Aristoteles, farklı yollarla sanat felsefelerine bağladıkları insan doğası kuramları ortaya koydular. Platon'un bir bilgi kaynağı olarak sanatı reddetmesi ve *Devlet*'de halkın iyiliği için sanatın yasaklanması çağrısı yapması çoğunlukla metafiziğinin, ideal arketiplerin deneyimlediğimiz şekliyle gerçekliği inşa ve kontrol ettiği Biçimler kuramının bir yan ürünü olarak değerlendirilir. Platon'a göre sanat –resim, heykel, oyunculuk, şiir veya düzyazı– ne şekilde olursa olsun kendisi de sonsuz Biçimlerin taklidinden başka bir şey olmayan deneyimlediğimiz şekliyle fiziki dünyanın temsili olduğundan, her zaman için sadece taklidin taklididir. Dolayısıyla sanat sistematik olarak yanlış yönlendiricidir. Gerçekliğin çekici ve eğlenceli bir görünümünü sunmak suretiyle insanları en iyi ihtimalle gerçekliğin doğasına dair kafa karışıklığına en kötü ihtimalle de ahlaken yozlaşmaya iter. Platon'a göre sanat her türlü yanlış insan duygusunu harekete geçirir. Diyaloglarında tekrar tekrar sanatın tehlikeli olduğunu düşündüğünü hissederiz.

Platon, *Devlet*'de insan doğasının yapısını tartışırken Atina'ya gelmiş, şehrin kuzey surları boyunca yürürken bir celladın ayaklarının dibinde yatan cesetlerle karşılaşan Leontius adında bir adam hakkındaki unutulmaz anekdotu anlatır. Leontius cesetlere bakmak ister ama aynı zamanda kendisinden iğrenip diğer tarafa döner. İsteğine direnip yüzünü kapatır. Sonunda arzusuna yenik düşüp gözlerini sonuna kadar açar, cesetlerin yakınına koşup kendi gözlerine "Bakın kendiniz için, sizi alçak şeytanlar, doyasıya bakın bu güzelliğe!" der. Bir trafik kazasının yanından geçmiş insanlar Platon'un neden bahsettiğini anlayacaklardır. Platon'un bakış açısına göre, Yunan tiyatrosundan bugünün eğlence medyasının şiddetli ve hayvani tutkularına kadar dramatik biçimlerce sunulan şiddet içerikli eğlencenin çoğu Leontius'un bakmaktan kendini

alamadığı şeye çok benzer. Platon'a göre en kötü haliyle sanat ruh için zararlıdır çünkü ruhun en temel unsurlarını harekete geçirerek ödüllendirir.

Aristoteles'in sanata yaklaşımı çok farklıdır. Sanatın bağımsız bütünlüğüne, çeşitliliğine ve bize insanlık hallerine dair içgörü sağlama kapasitesine saygı duyar. Aristoteles için bir kültürel sorgulama ister istemez *nomos*, kanun (ve daha geniş anlamda insan kültürel geleneği) ile insan ve insanın psikolojik doğası da dahil olmak üzere, doğal dünya anlamına gelen *phusis* arasında bir gerilimi de içerir. İlk doğacı olarak Aristoteles, Felsefi soruşturmalarının çoğunda nihai ilkeleri belirleyenin *phusis* olduğu sonucuna varır. Drama ve şiir üzerine olan müthiş eseri *Poetika*'da ait olduğu kültürün sanatının, tarihini ve geleneklerini çok yakından tanıdığını gösterir. Ona göre, *nomos* ve *phusis*'i birleştirmeye yetecek bir açıklama da mümkündür. Aristoteles için her sanat bir *mimesis*, bir çeşit taklittir. Melodi ve ritim bile esasında, kelimeler, mermer veya boya kullanan sanatların daha net bir şekilde yaptığı gibi, insan duygusunu taklit eder.[2]

İnsanın resim, drama, heykel ve oyma gibi temsillere olan ilgisini doğuştan gelen bir eğilim olarak değerlendirir. Bunu iddia etmekle kalmaz tartışır da:

> Daha çocukluktan başlayarak insanlar hem taklit yapmaya eğilimlidirler (öteki hayvanlardan taklide yatkınlığıyla ayrılır insanoğlu ve ilk bilgilerini taklit yoluyla edinir) hem de taklitten çok hoşlanırlar.
> Bunun açık bir kanıtı, gerçekte çok zor seyredebileceğimiz şeylerin, örneğin, en korkunç canavar görüntülerinin ya da kadavraların bire bir taklidinden bile çok hoşlanmamızdır. (*Poetika*, Çev. Samih Rifat, Can Yay., 2007, s. 26)

Görseller üretme ve bunlardan hoşlanma insanlarda doğuştan gelen bir özelliktir. Aristoteles'in sözünü ettiği duruma örnek olarak çocukların taklite dayalı oyunları gösterilebilir. Dünyanın her yerinde çocukları yetişkinlerin, hayvanların hatta makinelerin taklidini yaparak oynarken görebilirsiniz. Taklit, bireylerin kültürelleştirilmesinin doğal bir bileşenidir. Bu taklidin yaratıcılık yö-

---

2. Platon'un sanatı ayıplaması *Devlet*'in 3, 4 ve 10. kitaplarında bulunabilir. Taklitler hakkındaki Aristoteles bölümleri *Poetics*, Aristotle (1965) 2. bölümündedir. Kültürün ebedi keşfi *Politics*, Aristotle (1984), 1312b25'tedir. Boyut hakkındaki bölüm *Poetika*'nın üçüncü bölümündedir.

nüdür. İnsanın resim, oyma, hikâye veya oyun olarak taklit eyleminden zevk alması da deneyim yönüdür. Aristotelesçi bakış açısına göre bir çocuğun küçük mutfağı, tencere tavası ve yemek takımıyla bir bebek evi veya sinyalleri ve makaslarıyla bir model tren seti karşısındaki hayranlığı sadece bir yetişkinin gücüne sahip olma arzusuna indirgenemeyeceği gibi, yemek yapmayı veya lokomotif kullanmayı öğrenmenin bir yolu da değildir. Bu küçük temsili dünyanın kendisinde bebekler ve diğer figürlerle birlikte daha fazla hayal dünyası oyununa araç haline gelen temel bir haz bulunur.

Herhangi bir mimetik sanat kuramına yapılan en genel itiraz, insanın kıymet verdiğinin temsilin kendisinden ziyade temsil edilen şeyler, yani temsilin içeriği olduğu şeklindedir. Aristoteles bu argümanı, bizi gerçek hayatta iğrendirecek şeylerin temsilinden büyülendiğimize işaret ederek ustaca cevaplar. Yani yılanlardan veya örümceklerden korkan biri mermere oyulmuş bir yılan figüründen ya da en ince detayına kadar işlenmiş örümcek şeklinde altın bir broştan çok hoşlanabilir. Aynı şekilde mutfaktaki olgun meyvenin üzerinde gezinen bir böcek görmek bizi iğrendirebilirken, bir 17. yüzyıl Hollanda natürmordunda, armudun üzerine özenle resmedilmiş bir sinek, zevk kaynağı olabilir.

Platon'un aksine Aristoteles, tüm dünyaya yayılmış kültürlerin potansiyel farklılıklarının tamamen bilincinde olarak yazmıştır ki onun için tüm dünya Akdeniz ile Anadolu'dan batı Hindistan'a, öğrencisi Büyük İskender'in kendisine zoolojik numuneler gönderdiği yerlere kadardı. Yani insanın psikolojik doğasından söz ettiğinde bilerek kültürler arası bir genelleme yapmayı amaçlar. Bu yüzden, Aristoteles'in düşüncesine göre dünyanın her yerindeki birbirinden bağımsız toplumlarda aşağı yukarı benzer sanatların icat edildiğini görmemiz gerekir ki o da tam olarak bunu söyler. *Politika*'da Akdeniz kültürlerince devletin sınıflara bölünüşünün farklı örneklerine değinirken bu toplumsal düzenlemelere dikkat çeker. "Çağlar boyunca sonsuz denecek kadar farklı durumlarda neredeyse her şey keşfedilmiştir. Bunun sebebi ihtiyacın kesinlikle elzem olan icatları insana öğretmiş olmasıysa hayatı renklendirip zenginleştiren başka şeylerin yavaş yavaş gelişmesi doğaldır." Öyleyse, yeterli zaman tanındığı takdirde dünya üzerindeki tüm halklar, aynı temel insan doğasının güdülerine tabi oldukları için

hikâye anlatma, resim, müzik, vücut süsleme ve diğer tüm sanatları kendi kendilerine keşfedeceklerdir.

Dahası, ortak bir insan psikolojisi varsayarsak, sanatların farklı uluslarda bile benzer tarihsel süreçleri takip etmesini bekleyebiliriz. Örneğin, Aristoteles tragedyanın kendi teleolojisi dahilinde geliştiğini gözlemler. Kaçınılmaz olarak önce bir sonra iki oyuncunun sahne alması, koro eklenmesi, daha sonra resmedilen sahneler ve en sonunda türün Sofokles'in tragedyalarında son halini alarak tamama ermesi: "[...] bir dizi değişiklikten sonra da kendine özgü biçimine kavuştu ve bir daha değişmedi." (Aristoteles, tragedyanın evriminde son noktanın Sofokles olması konusunda yanılmış olabilir. Diğer yandan Sofokles tragedyasının Elizabeth İngilteresi dönemine kadar rakipsiz üstünlüğünü sürdürdüğü düşünülürse çok uzun bir süre boyunca haklıydı.)

Fakat daha da dikkate değer olan, Aristoteles'in tragedyada organik bütünlüğünün sağlanmasını, bağımsız bir özden ziyade, izleyicinin psikolojisi bağlamında açıklamasıdır. Yani böylece tragedyanın ana konusu normal aile ve aşk ilişkilerinin bozulması olur: Babasını öldüren bir oğul, ölümüne dövüşen iki kardeş, babalarına olan kininden dolayı kendi çocuklarını öldüren bir anne gibi. Aristoteles'e göre ailelerdeki bu gerilimler ve yırtılmalara duyulan alaka sadece Yunan kültürüne özgü meselelerin dışavurumu değil, insani ilginin daimi bir özelliğini temsil eder. Bugün bakıyor olsaydı da tüm dünyada filmlerde, romanlarda ve pembe dizilerde aynı hikâye yapılarının geçerliliğini koruduğunu görebilirdi.

Aristoteles sıklıkla sanat eserlerinin bağımsız nesneler olarak biçimsel veya fiziki sınırlarını çiziyormuş gibi konuşur. Fakat bu çizimler sanat eserlerinin kendisinden çok onları anlayan ve onlardan zevk alan zihinlerin doğası hakkında, herhangi bir estetik nesneyi aklıyla kavrayabilecek psikolojik koşullar hakkındadır. Buna bir örnek sanat eserlerinin hacimleri hakkında söyledikleridir:

> Öte yandan, nasıl bir şeyin güzel olabilmesi için (ister canlı bir varlık, ister parçalarla düzenlenmiş bir nesne olsun) yalnızca ögelerinin iyi düzenlenmiş olması yetmiyor, uzunluğunun da rastgele olmaması gerekiyorsa –çünkü güzellik, boyutlarda ve düzende yatar; bu yüzden de güzel bir yaratık ne çok küçük olmalıdır (bu durumda görme yetimiz,

> algılama sınırlarımızın altında bulanıklaşır) ne de çok büyük (o zaman da bakışlarımızla kavrayamayız onu; bütünlüğünü ve birliğini algılayamayız; birkaç *stadion* büyüklüğünde bir hayvan düşünün örneğin...)– tıpkı bedenlerinin ve canlı varlıkların belirli bir boyutta olması ama bunun gözle kavranabilir bir boyut olması gerektiği gibi, öykülerin de belirli bir uzunluğu olması ama belleğin bunu kolayca kavrayabilmesi gereklidir. (*Poetika*, s. 37)

Başarılı olabilmesi için bir sanat eserinin belirli bir asgari boyutun üzerinde olması gerekir. Ancak bu gereklilik sanatın değil insanın algı araçlarının doğasıyla ilgilidir. Yeterli boyut olmadan hiçbir nesne bir örüntü dahilinde düzenlenmiş veya algılanabilir bir yapı olarak alınamaz. Bu yüzden bir aslan, bir köpekbalığı güzel olabilir çünkü anlamlı, iyi yapılanmış bir bütün oluştururlar. Fakat bir pire Aristoteles'in yaşadığı mikroskop öncesi çağda güzel olamaz. Önemsiz veya nahoş bir hayvan olduğu için değil (bir zoolog olarak Aristoteles birçok nahoş hayvanı güzel bulurdu), anlamlı bir düzeni olan parçaları herhangi bir araç olmadan görülemeyecek kadar küçük olduğu için. Bir toz zerresinin tek başına güzel olması mümkün değildir; güzellik sadece nesnenin görülebilir parçaları varsa mümkün olabilir.

Aynı argüman, diğer uçta boyut için de geçerlidir. Sadece görsel sanatlar için de değil. Tatminkâr bir roman ne kadar uzun olabilir? Sekiz yüz sayfa? Sekiz bin? Aristoteles bize bir cevap veremez. Ama insani dikkat aralığı ve herhangi bir hikâyeden bir anlam çıkarabilmek için gerekli olan karakterlerin isimleri, olayların sebepleri gibi bilgileri hatırlama yetimizle belirlenen bir üst sınır olduğunu hatırlatır. Tek önermesi uyumluluğu ve kavrayışı bozmayan azami boyutun muhtemelen en iyisi olacağıdır: "Uyumluluk korunabildiği sürece daha büyük boyut, daha çok güzellik demektir."

Aristoteles'in *Poetika*'sı, insanın evrensel olarak tüm kültürlerde geçerli durağan bir zihinsel, imgesel ve duygusal doğası olduğunu baştan kabul eder. En önemlilerinden ikisi, David Hume ve Immanuel Kant da dahil olmak üzere estetik tarihinin diğer başlıca isimleri de benzer varsayımlarla çalışmışlardır. Hume, 1757 tarihli denemesi "On the Standard of Taste" [Beğeni Standardı Üzerine]'de "Beğeninin genel ilkelerinin şekli tüm insan doğasında aynıdır" der. Hatta "sanatın tüm genel kurallarının temeli, sadece insan doğasının ortak duygularının yaşanması ve

gözlemindedir".[3] Hume'a göre insan tarihi boyunca estetik değerlendirmelerin sürekliliğinin başka bir açıklaması olamaz: "Atina ve Roma'yı memnun eden Homeros'un Paris ve Londra'da hâlâ hayranları var." Böyle eserler Hume'un meşhur Zaman Sınavını geçer çünkü her çağdan insanlara "hoş gelen hisleri harekete geçirebilecek yapıdadırlar".

Hume, insanların birçok zaman farklı estetik yargıları olması konusuna hassasiyet göstermiş, bu yüzden "Of the Standard of Taste"de çağdaş psikologların hata teorisi diye adlandırabileceği bir şeye bu kadar yer ayırmıştır. Hepimizde ortak olan insan doğası herkesin estetik yargılarının da ortak olmasını mecbur kılması gerekir. Ancak aynı insan doğası bir yandan da sistematik hatalara ve çeşitli bozulmalara açıktır. Bunlardan biri yeterli estetik yargılar için gerekli olan hassasiyetin yoksunluğudur (belirli bir renk veya ses tonunu algılama yetisinin eksikliği gibi). Yargılar, sanat eserlerinin aktif bir şekilde tecrübe edilmesi ve eleştirilmesi yoluyla yeteri kadar uygulamaya konmadıklarında da başarısız olurlar. Bu kusur, yargılamanın temelini oluşturacak geniş bir örneklemle karşılaştırma imkânı olmamasıyla (hayatında yalnızca iki opera izlemiş biri opera eleştirmeni olacak konumda değildir) ve bir sanatçıya veya mesela eserin kültürel arka planına karşı bir önyargı taşımayla da paraleldir.

Hume, hatalı yargıların ve anlaşmazlıkların kaynaklarını sıraladığı bu temel listeye iki değerlendirme daha ekler: "Belli insanların farklı huyları" ve "çağımızın ve ülkemizin belirli tavır ve fikirleri". Birincisi en sofistike eleştirmenlerde bile görebildiğimiz sınırsız çeşitlilikte kişisel tercihler, daha doğrudan ifade etmek gerekirse farklı estetik yönelimleri içerir. Ancak bunlar da sistematik örüntüler gösterebilir. Örneğin, bir gencin, der Hume, Ovidius'un sıcakkanlı şiirinden hoşlanması daha olası iken, orta yaşlı bir adam Tacitus'un ağırbaşlı bilgeliğini tercih edecektir. Kültürel kaynaklı beğeni farklılıkları ve kişisel önyargıları aşmak zor olduğu için Hume, bir sanatçının en iyi değerlendirmesinin sonraki nesillerce veya "yabancılar" tarafından yapılabileceğini belirtir. Böyle eleştirmenlerin yerel kültürden veya kişisel önyargılardan etkilenme ihtimali diğerlerinden daha azdır.

3. Hume'un "Of the Standard of Taste"i [Beğeni Standardı Üzerine] kolayca bulunabilir: [w/s denisdutton.com hume]. Kant'ın kişisel beğeni üzerine düşünceleri için *The Critique of Judgement*'ın (1987) [*Yargı Yetisinin Eleştirisi*] 2-5. bölümlerine bakınız. Sensus communis.

Birkaç yorumcu Hume'un, insanların estetik yargılara ulaşırken yaptığı türden hatalar üzerinde titizlikle durmasını, öznelci bir "güzellik bakanın gözündedir" eğilimi şeklinde yanlış okumuşlardır. Böyle bir değerlendirme Hume'un sorgulamalarının ruhuna aykırıdır çünkü estetik yargıların nerede doğru, nerede yanlış olduğuna dair açıklamalarının temelinde, zayıflıklarıyla birlikte durağan bir insan doğasını doğrudan savunması yatar. Hume, denemesinde bir noktada Sancho Panza'nın efendisi Don Quixote'ye anlattığı bir anektodu aktararak bunu gösterir:

> Şaraptan anlıyormuş gibi yapmamın iyi bir sebebi var, der Sancho muhteşem burunlu efendisine: Bu ailemizdeki ırsi bir niteliktir. İki akrabama bir keresinde bir fıçı hakkındaki fikirleri sorulmuş. Eski ve iyi bir mahsul olduğu için mükemmel olması bekleniyormuş. Biri tatmış, değerlendirmiş, iyice düşündükten sonra ağzına gelen deri tadı haricinde iyi olduğunu söylemiş. Diğeri de yine iyice düşündükten sonra şarabın lehine karar vermiş ama o da çok bariz bir demir tadı aldığını belirtmiş. Bu yargılarından ötürü nasıl alay konusu olduklarını tahmin edebilirsiniz. Ama son gülen kim olmuş? Fıçı boşaldığında, dibinde bir deri parçasına bağlı eski bir anahtar bulunmuş.

Hume, tatlı ve acının öznel deneyimleri ifade eden "bedensel beğeniler" olduğunu belirterek devam eder. Bu açıdan güzellik ve çirkinlik gibi "zihinsel beğeniler"den farklı değildirler. Deneyimdeki apaçık öznelliklerine rağmen, "nesnelerin bazı belli özellikleri vardır" ki bunlar, bu deneyimleri öngörülebilir bir şekilde üreten, kelimenin tam anlamıyla *nesnel* özelliklerdir. Güzellik söz konusu olduğunda bunları algılamak, deneyimlilik ve ince bir hassasiyet gerektirir. Hume'un iddiasına göre estetik değerlendirmelerdeki farklılıkları üreten etkenlerden biri olan hatalılık özelliğini bir kenara koyarsak, geriye kalan mükemmel bir estetik yargı olurdu. Ne kadar nadir olursa olsun, bu bize Sancho'nun akrabalarının şarabın içindeki deri ve demir tadını tanımlayabildikleri gibi, sanattaki muazzamlığı tanımlayabilme yeteneği verirdi. Diğer bir deyişle Hume, durağan bir insan doğasının, eleştiri için nesnel estetik standartlar anlamına geldiğine inanıyordu. Zamanın Sınavını geçen sanat eserlerinin nesiller boyunca insanları etkilemeye muktedir olduğu nesnel bir şekilde söylenebilir. Bu sadece estetik bir değerlendirme değil, deneye dayalı bir gerçektir.

"Beğeni Standardı Üzerine" kendisi de felsefi Zamanın Sınavını estetik bakımından geçmiştir. Çünkü Hume'un hem sanatın zamana meydan okuyan kıymeti hem de bireysel estetik yargıların yanılabilirliği konusundaki fikirleri geçerliliğini bugün hâlâ güçlü bir şekilde sürdürmektedir. Immanuel Kant, ortak bir insan doğasına dayanan ideal bir beğeniyi esas alan bir başka 18. yüzyıl filozofuydu. Kant da Hume gibi bir "beğeni yargısı"nın (güzelliği değerlendirme için kullandığı terim), içeriğini tam olarak bilsek de bilmesek de öyle veya böyle bir tür *sensus communis* ya da ortak insan doğasını gerekli kıldığını düşünür. "Vanilya severim (heliotropium çiçeği ya da yanmış yaprak kokusu da olabilir bu)" dersem sadece kendi adıma konuşmuş olur, başkalarının bana katılmasını beklemem. Kant'a göre vanilya tercihi kişisel, öznel bir meseledir. Ama "*Parsifal* güzeldir" dersem birçok insanın katılmayacağını elbette bilsem de aslında herkesin aynı fikirde olması gerektiğini ima ederim. Güzellik hakkındaki yargılar sıradan kişisel, bireysel tercihlerden, sanat eserlerinin tarafsız tefekkürüne* dayandıkları için mantıken ayrılırlar. Kant, bu yargıların bize estetik deneyimin hazzını yaşatmak için hayal gücünün serbestliğinin rasyonel anlayışla nasıl birleştiğiyle ilgili olduğunu düşünür. Altında yatan insan doğası olmadan güzellikle ilgili yargılar sadece birer kişisel tercih ifadesi haline düşer.

Kant'ın Hume'dan ayrıldığı nokta, *sensus communis*i güzellik söyleminin varsaydığı veya zorunlu kıldığı, düzenleyici bir ideal olarak ele almasıdır. Hayal gücünün serbestliği hakkındaki şematik açıklamalarının ötesinde özel psikolojik içeriğini analiz etmeyi reddeder. Orada olmalıdır. Ama deneysel özellikleri konusunda bilinemezci kalır.

III

Estetik kuramının bu köşe taşlarını gözden geçirmemin sebebi bir sanat felsefecisinin öyle veya böyle bir insan doğası fikriyle ilgilenmesinde bir tuhaflık olmadığını hatırlatmaktı. Bu açıdan bakıldığında modern felsefecilerin estetik deneyimi tanımlanabilir herhangi bir insan doğası fikrine veya bunu ortaya çıkarmayı amaçlayan bir deneysel psikolojiye bağlamak konusundaki isteksizliği şaşırtıcıdır. Çağdaş estetik felsefesinde deneysel psikolojiden

* (İng.) Disinterested contemplation. (ç.n.)

o kadar az yararlanılır ki sanki felsefeciler kendi arazilerini psikologların işgalinden korumak istemişler gibidir.

Böyle savunmacı bir duruş tarihsel olarak anlaşılabilir bir durumdur. Psikolojinin geçtiğimiz yüzyıl boyunca estetiğe kattıklarının çoğu, ister Freud'un dogmaları, Jung'un spekülasyonları, ister davranışçılığın steril formülleri olsun hepsi farklı şekillerde boş veya kötü birer kılavuz olarak entelektüel çıkmazlarda sonlandılar. Dahası tek başına bırakıldığında sanat felsefesi de fena iş çıkarmadı. Örneğin, Frank Sibley'nin keskin analitik yazıları, Monroe C. Beardsley'nin oldukça geniş kapsamlı fakat ince ince çalışılmış görüşleri, Francis Sparshott'un derinlemesine estetiği hep beraber etkileyici bir bilgi ve argüman bütünü oluşturuyor.[4] Onlarınki gibi işler derin bir sanat anlayışına sahip muhteşem akılların sevdikleri şeylere dair yoğun ve kapsamlı felsefi analizle meşgul olduklarında bekleyebileceğiniz türden işlerdir.

Ancak son elli yılın analitik ve Kıta Avrupası kaynaklı sanat kuramının çoğunda olduğu gibi deneysel psikoloji neredeyse hiç yoktur. Genel psikolojinin bir alt dalı olarak estetik, sanat ve güzelliğe dair temel sezgilerimizi, sanattan aldığımız zevkleri, bizi sanata çeken etkenleri analiz eder ve açıklar. Bir sonraki bölümde sanat için bir ölçüt listesi vereceğim ve bunları anlamanın bir yolu da bu sezgilerin en önemlilerini sistematik olarak sıralandırmak. Listede açıkça görüleceği gibi, bir ilgiye kaynaklık eden değer sezgileri, yine listede bulunan veya estetikle tamamen alakasız başka bir alandan, karşıt ilgilerle eşleştirilebilir. Sanatçının eserinde ortaya koyduğu yeteneğe hayran olabilir ama mesela kişisel olarak kendisinden hiç hoşlanmıyor olabiliriz. Belki de eserin biçimsel güzelliği zihnimizdeki bir gayri ahlaki içerikle çelişki yaratıyordur. Sanatta hakiki bir temsil görme arzusu sanatçının kendini ifade etme amacıyla çakışabilir. Sanat eleştirmenleri, sanat tarihçileri ve sanat felsefecileri böyle sezgi paradokslarını bağdaştırarak veya çatışmaların aslında birer illüzyon olduğunu göstererek ya da birinin kesin olarak doğru diğerinin yanlış olduğunu göstererek kariyerlerini inşa ederler. Birçok eleştirmen ve tarihçiyle birlikte modern sanat felsefecileri de sezgilerin kendilerinin nereden gel-

---

4. Bkz. Sibley (2001); Beardsley (1958); Sparshott (1982). Kurumsal sanat teorisi için Dickie (1974), ancak 1969'da Diffey (1991) tarafından ortaya atılan çok benzer bir teori de anılmalı. Sanata genel bir kurumsal bakış açısı Danto (1964) tarafından da özetlenmiştir. "Sanat ihtiyacı" tabiri Dickie (1974), s. 30'da bulunabilir.

diğini sormaktan özenle kaçınmış veya sadece kültürel olarak üretildiklerini varsaymışlardır.

Bu ikincisi, yani tüm sanatsal ve estetik değerlerimizin kültürden geldiğini varsayma tercihi, yakın zamanların felsefesinde oldukça etkili olmuş ancak estetikçileri tuhaf konumlara sokmuştur. Örneğin, George Dickie tarafından 1970'lerde ortaya konan kurumsal sanat teorisi, sanatın toplumsal kurumlar tarafından tanımlandığını ve dolayısıyla sadece kültürel bir ürün olduğunu öne sürer. Bu durumda Marcel Duchamp'ın pisuarı, *Çeşme* gibi hazır nesnelerin sanat olmadığı yönünde bir tartışma başlatmanın anlamı yoktur. Bunlar sanat eseri olmuşlardır çünkü bir sanat kurumu tarafından sanat eseri olarak tanınmışlardır. Sanat eseri olmak toplumsal olarak bu şekilde tanınmaktan ibarettir.

Fakat çok dikkatli olmadığı bir anda bu kuramın kurucusu olan felsefeci bile istemeden kendi sınırlandırmalarına ihanet eder. Kurumsal teorinin sanata nasıl uygulanacağına dair önemli bir yazısında Dickie, bir sanat kurumunun kalıcılığına örnek olarak tiyatroyu gösterir. Niyeti, bir sanat biçiminin sürekliliğinin koruyabilmesinin sebebinin, kurumların devamlılığını koruması olduğunu göstermektir. Bu ikisi sadece aynı olgunun iki yönüdür. "George Bernard Shaw, Aeskhylos'tan kendisine kadar uzanan bir makamdan söz eder bir yerde" der Dickie ve her zamanki Shaw kibiri diye de ekler. Ancak bu ifadenin "önemli bir gerçeği" ima ettiğini belirtir. Geriye, ta Yunanlara kadar giden uzun bir tiyatro geleneği bugün hâlâ sürmektedir. Ardından çarpıcı ve istemeden kendisini ele veren bir yorum yapar: "Bu gelenek zaman zaman çok zayıflamış, hatta bazı dönemler belki tümden ortadan kalkmıştır ama kendi hafızası ve sanat ihtiyacının içinden yeniden doğmuştur."

IV

Aritoteles, insan teknolojilerinin ve kurumlarının kaçınılmaz olarak tekrar tekrar icat edildiğinden söz edebiliyordu çünkü insan doğasının sabit ve insan türünün, diğer tüm türlerle birlikte, sonsuz olduğunu düşünüyordu. Dünyanın kendisi her zaman var olmuştu ve insan da her zaman yeryüzünü arşınlamıştı. Bu açıdan insanın balık soyundan geldiğini ve çamurun içinden evrildiğini düşünen Sokrates öncesi selefi Anaksimandros'dan ayrılmıştır.

Bugün biz insan doğası dediğimiz, üzerine kültürün inşa edildiği, genetikle belirlenen ihtiyaçlar, arzular, kapasiteler, tercihler ve güdülerden oluşan ağı, sadece yaklaşık on bin yıl önce içinde bulunduğumuz Holosen dönemini başlatan tarımın ve şehirlerin ortaya çıkışından bu yana sabit olarak ele alıyoruz. Fiziksel ve zihinsel yapımız daha önceki Pleistosen dönemde göçebe insan ve ön insan atalarımızla nesiller boyunca sürekli evrildi. İnsan türü tüm canlılarla, hayvanlardan da öncesine, ta Prekambriyen çamura kadar uzanan kesintisiz bir soyu paylaşır. Ancak siyaset, din, dil, hukuk sistemleri, ekonomik ilişkiler ile kur yapma, çiftleşme ve çocuk bakma gibi şeyleri yapan kültürel yaşam formu olarak insanın doğasını anlamakla en çok ilgili olan Pleistosen dönemdir.

İnsan doğasını evrim sonucu ortaya çıkmış birtakım özellikler bütünü olarak tanımlayan her açıklama, tabii ki herhangi bir evrensel insan davranışı örüntüsünün ya da eğiliminin bir adaptasyon ya da bu adaptasyonların bir sonucu olup olmadığı konusunda tahminlerde bulunur. Hepsi değildir de: Dünyanın her yerinde insanlar bisikletten düşmemek için asgari bir süratin üzerinde giderler. Bunu yapmalarına olanak tanıyan beyin mekanizmaları evrim sonucu olabilir ancak asgari sürat davranışı bisikletlerin jiroskopik fiziki yapılarının bir sonucudur. Evrenselliği genetik kaynaklı bir adaptif işlevi olduğu anlamına gelmez. Bisikleti belli bir hızın üzerinde kullanma davranışının Taş Devrinde yaşamış atalarımızın hayatta kalma ve üreme imkânlarını artırmaya bir fayda sağlaması pek olası değildir. Diğer yandan ilk kez ortaya çıktıkları Pleistosen dönemi işaret eden, özellikle devamlılığını korumuş arzular, güdüler, kapasiteler ve duygular olmak üzere, sınırsız sayıda evrensel eğilim ve davranış örüntüsü vardır. Bunların modern insanın kültürel yaşamını anlamak ve sanat için bir Darwinci Yaratılış hikâyesi yazmakta çok önemli bir yeri vardır.

Pleistosen 1,6 milyon yıl sürdü. Modern zihinsel yapımız muhtemelen bu dönemde, günümüzden yaklaşık elli bin yıl, ilk şehirlerin kurulması ve yazının icadından kırk bin yıl önce yerleşti. Pleistosenin modern insanın gelişiminin sahnesi olarak önemini anlamak için, kapsadığı zamanın uzunluğunu akılda tutmamız gerekir: Her bir nesli yirmi yıl olarak hesaplarsak, Pleistosen boyunca yaşamış seksen bin insan ve ön insan nesline karşılık yazının icadından bu yana yaşamış sadece beş yüz nesil. İşte bu uzun dö-

nemde seçilim baskıları genetik olarak modern insanı üretti. Bu baskılar, türü o veya bu yöne sadece çok hafif bir şekilde itmiş olabilir ama binlerce nesil boyunca devam eden hafif baskı, derin fiziki ve psikolojik vasıflar şekillendirebilir. Steven Pinker ve Paul Bloom, J.B.S Haldane'in 1927'deki hesabından alıntı yaparlar. Buna göre "alternatifine göre ortalamada %1 daha fazla yavru üreten varyant, sadece dört bin nesilde sıklığını nüfusun %0.1'inden %99.9'una çıkaracaktır". Pinker ve Bloom, tek bir nesilde veya herhangi bir bireyde gözlemlenmesi bile mümkün olmayan bir değişimin bile binlerce nesil geçince bir türü tamamen değiştirebileceğine işaret eder. Çok küçük bir seçilim avantajının büyük etkisinin bir nüfusun sağkalımına karşı da işleyebileceğini gözlemlerler: "Modern insanla aynı coğrafyayı paylaşan Neanderthallerin ölüm oranlarındaki %1'lik bir fark otuz nesil ya da tek bir bin yıl içinde soylarının tükenmesiyle sonuçlanmış olabilir."[5]

Doğal seçilimin varsayılan amacı *kapsamlı seçilim değerini* en çok artıracak genetik özellikleri bireylere işlemektir. Büyük evrim kuramcısı William D. Hamilton, kapsamlı seçilim değerini "her türlü nedensel zincirin, bireyin sağkalım ve üremesine olan etkileri... artı bu bireyin akrabalarının sağkalım ve üremelerine olan her türlü etkisi" olarak tanımlar. Bireylerin genetik malzemelerinin hayatta kalmalarını sağlamalarının birinci yolu bizzat kendilerinin hayatta kalmasıdır. Ancak genetik malzememizi çocuklarımız, kardeşlerimiz ve diğer akrabalarımızla paylaşmamız sebebiyle, onların sağkalımı da birey açısından sistematik olarak evrimsel hesaba katılır: Birçok farklı şekilde insanlar ve diğer hayvanlar için akrabalar, genetik olarak ilişkilerinin olmadığı türün diğer üyelerine kıyasla ayrıcalıklıdırlar. Aynı şekilde genellikle kendi toplum-

5. Bkz. Pinker ve Bloom (1992). Hamilton hakkındaki açıklama Daly ve Wilson'da (1997) Buss'ta (1999), s. 223. Pinker'ın Dawkins üzerine açıklaması Pinker (1997), s. 44'te. Brown'un 1991 listesinin tamamı internette [w/s donald brown universals], fakat kitabın kendisi içerdiği tartışmalarla paha biçilemez. Brown'un giriş bölümü, aslı Geertz (1973), s. 412-53'te bulunan Geertz'in meşhur Bali horoz dövüşleri anlatımının evrenselci bir yeniden tanımlamasını içermesi sebebiyle önemlidir. Barkow, Tooby ve Cosmides *The Adapted Mind*'ın (1992) girişi insan davranışını tartışırken evrensellere duyulan ihtiyacı net bir şekilde açıklar. Bu kitabın birinci bölümü "The Psychological Foundations of Culture"da [Psikolojinin Kültürel Temelleri] aynı şekilde düşünülebilir. Listenin Joseph Carroll versiyonu, toplumsal ilişkilerdeki evrensellere vurgu yapar; Carroll (2004), s. 187-206'da bulunabilir. Bölümün son paragrafında yer alan benim kendi listem kısmen Rubin'i (2002) okumamdan esin almıştır. İnceleme için, bkz. [w/s rubin dutton darwinian].

sal grupları ve türleri de diğer toplumsal grup ve türlere göre ayrıcalıklı olur. Pinker'ın, Richard Dawkins'ten alıntıladığı gibi insanlar "genlerini bencilce yaymaz, genler kendilerini bencilce yayarlar. Bunu da beyinlerimizi belirli bir şekilde inşa ederek yaparlar. Hayattan, sağlıktan, seksten, arkadaşlardan ve çocuklardan zevk almamızı sağlayan genler bir sonraki nesilde temsil edilmek için, evrimleştiğimiz ortamda avantajlı olacak ihtimallere dayanarak bir piyango bileti alırlar".

Genlerimizin inşa ettiği beyin, Kant'ın nitelikler diye adlandırabileceği, bugün farklı terimlerle anılan akıl yürütme motorları ya da evrimsel psikologlar arasında yaygın şekliyle, modüllere ayrılarak değerlendirilebilir. Bunlar, Pleistosen atalarımızın sağkalımına en iyi uyan ilgi ve kapasitelere karşılık geliyordu. Bu modüller, yeteneklerimizdeki genel farklılıkları açıklayabilir: Örneğin, neden birçok insan bir şarkının sözlerini sosyal güvenlik numaralarından daha kolay öğrenebildiği, neden insanların yüzleri isimlerden daha kolay hatırlayabildiği gibi. Çoğunlukla Donald E. Brown'un çalışmalarına dayanmakla birlikte Tooby ve Cosmides'in *The Adapted Mind*'ından, Steven Pinker ve Joseph Carroll'ın yazılarından alıntılarla insan zihninin doğuştan gelen, evrensel özellikleri ve yeteneklerinden bir seçki:

- Nesnelerin nasıl düştüğünü, sektiğini veya büküldüğünü takip etmekte kullandığımız sezgisel bir fizik;
- bitkiler ve hayvanlara derin bir ilgi duymamızı sağlayan, türlerinin ayrımları hakkında güçlü hisler veren bir biyoloji algısı;
- aletler ve teknolojiler geliştirmek için sezgisel bir mühendislik modülü, sadece taşları sivriltmek değil, nesneleri birbirine iliştirmek için de;
- başkalarının da bizimki gibi zihinleri fakat farklı inanç ve niyetleri olduğu farkındalığını temel alan kişisel bir psikoloji;
- genel olarak çevrenin zihinde haritasının çıkarılması da dahil olmak üzere sezgisel bir mekân duygusu;
- boyama, saç şekillendirme, dövme yapma ve süs eşyalarıyla vücut süsleme eğilimi;
- sezgisel bir sayı algısı, özellikle az sayıda nesne için geçerli ama fazla sayıda nesneyi kavranmanın ikamesi olacak şekilde miktarları tahmin edebilme yeteneği olarak genişlik;

- bir olasılık duygusu ve bununla birlikte olayların sıklığını takip etme kapasitesi;
- üzüntü, mutluluk, korku, şaşırma vb gibi evrensel olarak tanınabilir örüntüler de dahil olmak üzere yüz ifadelerini okuma yeteneği;
- mesafeyi kesin bir şekilde hesap edip elden doğru zamanda çıkartarak top, taş veya mızrak gibi nesneleri belirli bir hassasiyetle fırlatabilme yeteneği;
- insan sesiyle veya farklı enstrümanlarla üretilmiş ve belirli bir düzene göre sıralanmış farklı tonlardaki sesleri çekici bulma;
- adalet ve karşılıklılık duygularının eşliğinde, eşyanın ve iyiliklerin değiş tokuş edilmesi anlayışını içeren ekonomi sezgisi;
- zorunluluklar, haklar, intikam ve hakkaniyet bazen de öfke duygusu içeren bir adalet anlayışı;
- *ve*, *veya*, *değil*, *hepsi*, *bazı*, *gerekli*, *mümkün* ve *sebep* gibi işlevlerin kullanımı da dahil olmak üzere mantıksal yetiler
- ve son olarak kendiliğinden gelişen, bir dili öğrenme ve kullanma kapasitesi.

Bu sonuncusu, sadece yazı sonrası toplumlarda değil yazı öncesi Pleistosen avcı toplayıcı hayatta da, çocukluktan yetişkinliğe doğal bir dile tam olarak hâkim bir şekilde geçişe olanak tanıması açısından en şaşırtıcılarından biridir. Yine de dili en önemli kapasite diye yüceltmeye gerek yoktur: Bu niteliklerin her biri zihnin evrim yoluyla ulaşılmış büyüleyici mimarisinin bir bileşenidir. Bu listeye bazen yüksek bir özgünlük seviyesinde işleyen daha başka doğuştan gelen eğilimler, içgüdü dizileri eklenebilir. Yılanlardan, yükseklikten veya büyük dişli hayvanlardan korkmak; yemeyi tercih ettiğimiz şeyler ve bunların saflığına veya temizliğine gösterdiğimiz özen; dostlarımızın ve düşmanlarımızın isimlerini, özelliklerini akılda tutmak için kullandığımız zihinsel listeler bu dizilere örnek olabilir.

1. bölümde gördüğümüz gibi, bu liste genel olarak savana benzeri, güvenli, potansiyel olarak bol meyveli veya av hayvanlarının yaşadığı ve yine genel olarak çevre hakkında bilgiye ulaşımın kolay olduğu yaşam alanlarını tercih etmeyi de içerir. Fakat doğal yaşam

alanında sağkalımın ötesinde atalarımızın her biri, diğer insan ve ön insan grupları ve bireylerinden kaynaklanan tehditler ve fırsatlarla karşılaşıyorlardı: İster ortaklaşa yapılan bir iş ister karşılıklı saldırganlık olsun, hem bireyler olarak hem de gruplar olarak birbirimizle ilişki kuracak şekilde evrildik. Bu toplumsal gerçekler Plesitosenden çok öncesinde de gelişerek ve insanlar bugünkü büyük beyinli, iki ayaklı yaratıklar haline evrilirken muhtemelen dönüşerek etkili oldular. Pleistosende erkek-dişi çiftlerin birbirine bağlı kaldığı, kendi başının çaresine bakabilecek hale gelmesi diğer bütün hayvanlardan daha uzun süren çocuklara ebeveyn olarak yatırım yapılan toplumsal gruplar halinde yaşadık. Bu insan ve ön insan grupları anlaşmazlıklarla yara alır ama işbirliği ve koalisyonlarla güçlenirlerdi. Pleistosen sona erdiğinde karmaşık toplumsal ilişkiler artık en az alet yapımı veya dil kadar kalıcı bir şekilde, türün belirleyici bir özelliği haline gelmişti.

Joseph Carroll'un insan doğası özetinde belirttiği gibi gelişmiş toplumsal doğamızın bir sonucu da erkekler ve dişiler arasındaki ilişkilerin "yalnızca olumlu duygularda yoğun ve coşkulu değil, aynı zamanda şüphe, kıskançlık, gerilim ve tavizle dolu" olmasıdır. Carroll'a göre, toplumsal ve aile içi yaşamın birbiriyle çelişen gereklilikleri "duygusal yakınlıkla karşıtlığın, işbirliği ve çatışmanın ayrılamaz bir şekilde iç içe geçtiği sürekli bir olaylar dizisini kaçınılmaz hale getiriyordu". Pinker ve diğer evrimsel psikologlar tarafından tanımlanan adaptif nitelikleri reddetmese de Carroll, insanın yoğun bir şekilde toplumsal bir tür olarak ortaya çıkışının Pleistosen evrimi sırasında olduğunun üzerinde durur. İnsan evrimi sadece avcı-toplayıcıların fiziki çevreleriyle başa çıkmasının değil, aynı zamanda *Homo sapiens*'in, türün devamını en üst seviyeye çıkarmak için birbiriyle işbirliği yapmasının hikâyesidir.

İnsanın bu toplumsallığı tanımlanırken çok özgün ya da kültüre özgü gibi gelse de aslında göz kırpma refleksi kadar evrenseldir. Örneğin, insanlar komşuları hakkında merak duyar, dedikodularını yapar, başlarına bir talihsizlik geldiğinde onlara acır, başarılarına imrenirler. Nerede olursa olsun, insanlar yalan söyler, kendi davranışlarını haklı gösterip makul çıkarır, özgeciliklerini* abartırlar. İnsanlar başkalarının sahte davranışlarını ortaya çıkarıp dalga geçmekten hoşlanırlar. Oyunlar oynamayı, fıkralar anlatma-

---

* (İng.) Altruism. (ç.n.)

yı şiirsel ve süslü bir dil kullanmayı severler. (Şaka yapmanın bile kendine özgü, evrensel bir karakteristiği vardır: Tüm kültürlerde ve benim gözlemlediğim gibi Yeni Gine'de birbirine karşı şakayla karışık hakaret yöneltmekten hoşlanma eğiliminde olanlar kadınlar değil hep erkeklerdir.) Carroll'ın insanların oturduğu yerden yaptığı bir spekülasyona değil kültürler arası etnografik çalışmalara dayanan bir iddiasında bize hatırlattığı gibi "Sevdiklerini kaybedince yasını tutmak, başarısızlık ve yenilgi sonucu duyulan hüsran, toplum içinde aşağılanmanın verdiği utanç, düşmana karşı kazanılan zaferin verdiği sevinç ve sorunları çözmenin, engelleri aşmanın, amaçlara ulaşmanın yaşattığı gurur, insanın doğasındandır. Birçok zaman ne istediğini bilememek, başarılı olduğunda bile tatmin olamamak insan doğasıdır". Toplumsal yaşamın yoğunluğu ve karmaşıklığını merkez alan böyle bir insan doğası tasviri, fiziksel sağkalıma vurgu yapan evrimsel psikoloji görüşlerini kullanışlı bir şekilde tamamlar.

Atalarımız vahşi hayvanlarla mücadele etmek ve elverişli mekânlar bulmak kadar, evrimin sonucu olan yaşamlarının parçası haline gelen toplumsal güçlerle ve aile çatışmalarıyla da karşılaştı. Bu iki etki alanı bir araya gelince ortaya toplumsallığı yoğun, dirençli, sevişen, cani, neşeli, düzenleyici, teknoloji kullanan, gösterişçi, didişmeci, oyuncu, arkadaş canlısı, statü meraklısı, dik yürüyen, yalan söyleyen, omnivor [Hepçil, hepobur: Hem et hem de otla beslenen canlılar], bilgiyi arzulayan, tartışmacı, girişken, dil kullanan, bariz müsrif, becerikli primat türümüz çıktı. Ve bütün bunlar gelişirken bir yandan da sanat doğdu.

Bölüm 3
Sanat Nedir?

I

Aristoteles'ten evrimsel psikologlara kadar düşünürlerin öne sürdüğü gibi sanatsal üretim ve haz için bir insan içgüdüsü varsa bunu temellendirmeye nereden başlamak gerekir? Evrensel bir estetik veya sanat kuramı neye benzer? Julius Moravcsik bu temel soruyu en sistematik şekilde ele alan çağdaş felsefecidir. Temel bir mantıksal noktayı vurgulayarak başlar: Evrensel bir kategori olarak sanatın kültürler arası araştırılması, "sanat" kelimesinin anlamını belirleme girişiminden ayrı tutulmalıdır. Konuyla ilgili literatürde bu iki çeşit soru arasındaki ayrımın genellikle ya birbiriyle karıştırıldığını ya özellikle etrafından dolaşıldığını ya da tümden yok sayıldığını görürüz.[1]

1. Alıntılar Julius Moravcsik'tendir (1991). Ayrıca bkz. Moravcsik (1998) ve (1993). Bu Stanford Üniversitesi felsefecisi tarafından formüle dökülen fikirler, çağdaş estetik düşünceye önemli bir katkıyı işaret eder. Noël Carroll alıntısı Carroll (1994), s. 15'tendir.

"Sanat", tarihinin ve tuhaf değişimlerinin incelenmesinden çok faydalanılabilecek bir kelimedir. "Bu ilginç bir semantik egzersiz olabilir" der Moravcsik. Ama dikkatimizi evrensel bir kategori olarak sanat kavramının tamamına yayarak inceleyebileceğimiz birçok olguyla doğrudan ilgili olmadığını da ekler. Dil analojisini yeniden ele alalım. Bu da hem bir kavram hem de, tırnak içine alındığında, bir kelimedir. "Dil" kelimesinin ne anlama geldiğini, nasıl tanımlanması gerektiğini, belirli bir tanıma göre bilgisayar kodları, müzik ya da bir bülbülün şarkısı "dil" mi değil mi diye uzun uzun tartışabiliriz. Ancak kelimenin sınırlarıyla ilgili bu tür anlaşmazlıklar Yunanca, İngilizce veya Iatmül'ün birer dil olup olmadığı sorusunu ortaya çıkarmaz. Hangi uçta olursa olsun, müzik veya kuş şarkısı hakkında verilen karar, Urdu'nun bir dil olduğu gerçeğini değiştiremez. Dünyanın doğal dilleri, tartışmasız kanıtlarla dolu doğal bir kategori oluşturur ve dil kavramının diğer alanlara uygulanması üzerine kuramlar geliştirme meselesine ancak bu gerçeğin kabulünden sonra geçilebilir.

Moravcsik'e göre dilin veya sanatın evrenselliğine dair bir sorgulama, ne aşırı derecede özgün bir tanım içeren ne de "kunduzlar baraj inşa eder" gibi rastlantısal olan, kanunsu genellemeler bulmalıdır. Baraj inşa etmek "kunduz"un tanımının bir parçası olmadığı gibi, bu ifade varolan tüm kunduzlar için geçerli de değildir. Moravcsik bunun, vahşi yaşamın normal koşullarında "bu türün sağlıklı bir örneği baraj inşa edecektir" anlamına geldiğini söyler. Eğer doğruysa böyle bir genelleme bilmeye değer çünkü bize kunduzlar hakkında önemli bir şey söyler. İstisnai durumların kullanılan terimlere ("sağlıklı", "normal") dikkat etmeyi gerektirmesi mümkünse de bu şekilde bir varsayımda bulunmak, tanımsal veya rastlantısal olmayan nitelikleri ortaya çıkarmak, sanat gibi yaygın toplumsal olguların deneysel incelemelerinde oldukça faydalı olacaktır.

Estetik kuramlar evrensellik iddiasında bulunabilirler ama genellikle kendi zamanlarının estetik meseleleri ve tartışmalarına koşullanmışlardır. Hem Platon hem de Aristoteles kendi zamanlarının Yunan sanatını anlamlandırıp, estetiği kendi genel metafiziklerine ve değer yargısı kuramlarına bağlamayı amaçlıyorlardı. Felsefeci Noël Carroll'ın gözlemlediği gibi geçtiğimiz yüzyılda, Clive Bell ve R.G. Collingwood "bir taraftan yeni izlenimcilik,

diğer taraftan Joyce, Stein ve Eliot'ın modernist edebiyatı" olmak üzere avangard uygulamaların savunusuna giriştiler. [2]Susan Langer, modern dansın gerekçelerinin sıralanması olarak okunabilecekken, George Dickie'nin kuramsal teorisinin ilk şekli, Carroll'ın belirttiği gibi, bir tür sezgisel bir cazibe kazanmak için "Dadanın, sanatsal pratiğin merkezi formu olduğu gibi bir önkabul" gerektirir. Aynı şey Arthur Danto'nun sürekli, Ad Reinhardt'ın siyah tualleri veya Andy Warhol'un Brillo kutuları gibi minimalist muammalar ve ayırt etmesi imkânsız, sanat olan/olmayan nesneler hakkında fikir üretmesi için de söylenebilir. Sanat biçimleri ve teknikleri değişip geliştikçe, sanatsal modalar gelip geçtikçe sanat kuramı da ayak uydurur, odağına ayar verir, değerlerini değiştirir.

Vurgudaki bu bozulmalara başka bir etmen daha eşlik eder. Sanat felsefecileri kuram üretmeye, ne kadar tuhaf ve sınırlı olurlarsa olsunlar, tabii ki kendi estetik tercihlerinden, en sert estetik tepkilerinden başlamaya meyillidirler. Kant, şiirle yakından ilgiliydi ama resimde rengin işlevini reddetmesi o kadar sıra dışıdır ki bir görme bozukluğu olduğunu düşündürür. Müzikten zevk alamadığını samimiyetle belirten Bell, dikkatini resme odaklar, görüşlerini hatalı bir şekilde edebiyat gibi diğer sanatlara doğru genişletir. Daha genel olarak ifade etmek gerekirse, doğanın güzelliğini seven düşünürler veya belirli bir egzotik kültürün ya da türün büyüsüne kapılanlar bireysel hislerinden ve deneyimlerinden yola çıkarak genelleme yapmaya yatkındırlar. Bu kişisellik unsuru bir kuram için uçsuz bucaksız bir zenginlik kaynağı olabileceği gibi (Bell için soyut dışavurumculukta), absürdlüğün kıyısına kadar da getirebilir (Kant için genel olarak resimde). Ancak bu hepimiz için bir şüphe kaynağı olmalıdır. Sınırlı, kişisel coşkulardan yola çıkarak yapılan genele dair açıklamalar ancak kuramcının verdiği örneklere konsantre olduğumuz sürece bizi ikna edebilir; daha geniş bir sanat yelpazesine uygulandığında çoğu zaman başarısız olurlar.

Kültürel önyargıların ve kişisel özelliklerin ötesinde, sanat üzerine yapılan felsefeyi sekteye uğratan üçüncü bir etmen de felsefi retoriğin karakteridir. Felsefenin en güçlü ve heyecan verici, açıkça söylemek gerekirse en eğlenceli olduğu zamanlar tek doğru konumda yalnız başına durup akla yatkın diğer alternatifleri çü-

2. Francis Sparshott'un eleştiriye klasik yaklaşımı Sparshott (1999)'dadır. Eleştiriye daha yeni bir yaklaşım Noël Carroll'ın *On Criticism*'inde (2008) [Eleştiri Üzerine] bulunabilir.

rütmeye çalıştığı zamanlardır. Bu sanat felsefesi tarihinde anlayışın önünde bir engel olarak sıklıkla karşımıza çıkar. Örneğin, Kant, estetik deneyimin birincil duyusal bileşenlerini, düşünsel bileşenlerinden ayırmakla kalmaz, *Critique of Judgment*'ın (*Yargı Yetisinin Eleştirisi*) bazı bölümlerinde herhangi bir değerlerinin olduğunu tamamen reddeder. Tolstoy, samimiyetin sanat için merkezi bir ölçüt olduğu ısrarında o kadar dogmatiktir ki kendi en önemli eserlerinin çoğu dahil olmak üzere edebi geleneğin büyük bir kısmını kenara atar. Bell, mükemmel estetikçi, soyut resimde biçim deneyimini yüceltmekle kalmaz, resmin gösterdiği şeyin estetik açısından önemli olmadığında ısrar eder. Estetikte böyle aşırı konumlanmalar, daha makul olan kuramların aksine retorik olarak tutuk kalırlar. Aynı zamanda öğrencilere tarihsel arka plan, (saçmalık derecesinde tek taraflı olsa da) hakiki estetik içgörüler ve karşıt örnek ve tezler içeren zihinsel egzersiz imkânı tanıdığı için estetik dersi veren hocaların hoşuna giderler. Böyle kuramsallaştırmalar, sanatın kendi tarihsel gelişimiyle birlikte tartışmayı çözüme değil daha derin anlaşmazlıklara doğru yönlendirir.

Bugün estetik paradoksal, hatta tuhaf bir konumdadır. Bir yanda uzman ve teorisyenlerin kütüphanelerde, müzelerde, internette veya bizzat seyahat ederek farklı kültürlerin ve tarihlerin sanatına hiçbir zaman olmadığı kadar geniş erişimleri vardır. Paleolitik çağın heykel ve resmini, her yerden müziği, tüm dünyadan halk sanatı ve ritüelleri, geçmişten günümüze her ulusun edebiyatını ve görsel sanatlarını zevkle gözleyip bunların üzerine çalışabiliriz. Bu muhteşem erişim olanaklarına rağmen, sanat felsefesi düşüncesinin Duchamp'ın hazır nesneleri, Sherrie Levine'in temellük ettiği fotoğrafları ve John Cage'in *4'33"* ü gibi sınırları zorlayan çok çok küçük bir zümreye indirgenmiş olması ne kadar gariptir. Bu felsefi yönelimin altında, hiç dile getirilmeyen gizli bir varsayım yatıyor: Sanılıyor ki sanatın bu en marjinal veya zor örneklerini açıklayabilirsek sanat dünyası da nihayet anlaşılacaktır. Görünüşe göre Duchamp'ın *Çeşme*'si ve *Kırık Koldan Önce*'si, bu eserler ve hazır nesne kardeşlerinin üzerine yazılıp çizilenin ortaya çıkardığı kuramsal literatürün boyutuna bakılırsa, sanat kuramının karşı karşıya kaldığı en zor örnekler. Bu literatürün boyutu bile en marjinal örnekleri açıklamanın genel olarak sanatın en iyi tanımına ulaşmamıza yardımcı olacağının umut edildiğini gösteriyor.

Bu umut estetiği yanlış yola sokmuştur. Hukukçuların zor davalar kötü kanun yapar diye bir sözü vardır ve felsefi tahlil de benzer bir tehlike içindedir. Eğer cinayetin en temel doğasını anlamak istiyorsanız yardımlı intihar, kürtaj veya idam cezası gibi karmaşık veya duygusal bir şeyden başlamazsınız. Yardımlı intihar cinayet olabilir de olmayabilir de ama böyle tartışmalı bir durum cinayet mi değil mi diye karar vermek için öncelikle tartışmasız örneklerin doğasında ve mantığında net olmalıyız. Aynı ilke estetik kuramı için de geçerlidir. Sanatın tartışmalı sınırlarındakileri açıklamayı saplantı haline getirmek bir yandan zihinsel olarak zorlayıcı ve derslerde tartışma üretmenin iyi bir yolu olsa da, estetiği sanatın merkezini ve değerlerini görmezden gelir halde bırakmıştır.

Sanat felsefesinin ihtiyacı olan, sanatı insan hayatında doğal olarak ortaya çıkan bir dizi eylem, nesne ve deneyim olarak ele alan bir yaklaşımdır. Önce tartışmasız bir merkezin sınırlarını çizmeye çalışmalı, daha farklı örneklere bu merkez yoluyla ulaşmalıyız. Bu yaklaşımı "doğalcı" olarak değerlendiriyorum. Böyle düşünmemin sebebi ilgili olsa da, biyoloji temelli olması değil, tüm kültürlerde sürekli karşımıza çıkan sanat eserlerinin yapımı, tecrübe edilmesi değerlendirilmesi gibi davranış ve söylem örüntülerine dayanmasıdır. Sanatın tartışma ve yaşanma şekillerinin birçoğu kolaylıkla kültürel sınırların ötesine taşınabilir ve akademisyenlerden, teorisyenlerden yardım almadan küresel bir kabul görebilir. Lascaux'dan Bollywood'a sanatçılar, yazarlar ve müzisyenler çoğu zaman kültürler arası anlayış açısından çok az sorun yaşarlar. Kuram, böyle bir anlayışın üzerine inşa edildiği doğal merkezden başlamalıdır.

II

Sanatın kültürler üstü özellikleri, temel maddelerden oluşan bir listeye indirgenebilir. Sanatı bir dizi *küme ölçüt* ile tanımlayan bu maddeler aşağıdaki listede on iki tane olarak sıralanmıştır.[3] Bazı

3. Görünüşe bakılırsa "küme kavramı"nı ilk tanımlayan felsefeci John Searle (1958) olmuştur. Sanat için erken dönem bir uygulama E. J. Bond'dan (1975) gelmiştir. Blocker (1994) kabile sanatı için küme kavramı olarak okunabilen bir şey sunar ve hem Berys Gaut (2000) ve (2005) hem de Stephen Davies (2004) bir küme kavramı düşüncesini tartışır ve savunurlar. Benim kendi küme önerim Dutton (2000)'de ortaya konmuş, daha uzun bir versiyonu (2001)'de takip etmişti. Şu anki liste daha önceki ikisinden uzundur. Arkadaşım ve meslektaşım müteveffa David Novitz, Novitz (1998)'de sanatın doğal bir kavram olarak tanımlanamaz olduğunu savunmuştu.

maddeler sanat eserinin niteliklerini ön plana çıkarırken, diğerleri sanat deneyimiyle ilgilidir. Bu listedeki maddeler daha önceden belirlenmiş kuramsal bir amaca uymak üzere seçilmemişlerdir. Tam tersine, bu ölçütler kuramsal tasarlamaya tarafsız bir temel sağlamayı amaçlar. Listenin farklı kültürlere ve tarihsel çağlara uygulanabilmesi açısından kapsamlı olduğu söylenebilir. Fakat böyle olması sadece belli bir kültüre veya çağa özgü kuramlara kıyasla taviz olarak değerlendirilemez. İnsanların sanatsal olarak tanımlamakta pek zorluk çekmeyeceği muazzam bir insani deneyimi yansıtır. Felsefeci David Novitz'in belirttiği gibi, "kesin formüller ve iddialı tanımlar" sanatın kültürler üstü anlamına ulaşmaya pek yardımcı olamaz. Sanat eseri olmanın "tek bir yolu" yoktur. Yine de, tanımına ulaşmaya çalıştıkları alan her ne kadar sanat gibi dağınık ve çok katmanlı da olsa "birden fazla yol" bu kadar içinden çıkılamaz kadar belirsizlik derecesinde çok sayıda olmamalı. Tam aksine tartışmaya açık ama belirlenebilir olmaları kültürler üstü bir estetik literatürünün varlığı için gereklidir.

Bir hatırlatma. Çok sayıda marjinal durumu bir kenara koyarsak "sanat" derken ima ettiğim, yapıtlar* (heykel, resim, alet veya insan vücudu gibi süslenmiş nesneler ile nesne olarak değerlendirilen bestelerin yazılı halleri ve metinler) ve performanslardır (dans, müzik ve hikâyelerin bestelenmesi ve anlatılması). Bazen sanattan söz ederken yaratılışına odaklanırız, bazen de yaratılan nesneye. Diğer zamanlar daha çok bu nesnelerin bize yaşattıklarını ima ederiz. Bu ayrımları ortaya çıkarmak başka bir iştir. Liste bu yüzden sanatın kültürler üstü, evrensel bir kategori olarak belirleyici özellikleriyle ilgilidir. Listemdeki her şeyin sadece sanata veya sanatsal deneyime özgü olduğunu iddia etmiyorum. Burada sözü edilenlerin birçoğu sanat dışı deneyimler ve niteliklerde de görülebilir. Bunlarla ilgili hatırlatmalar her bölümün sonunda parantezler içinde bulunabilir.

1. Doğrudan haz. Sanat nesnesi –anlatı, işlenmiş yapıt, görsel ve işitsel performans– kendi başına, o anlık deneyime dayalı bir haz kaynağı olarak değerlidir ve faydalı veya hoş başka bir şey üretmeye yaramasa da olur. Güzellik hazzının bu niteliği veya çoğu zaman dendiği gibi "estetik haz", birbirinden çok farklı kaynakların analizinden ortaya çıkar. Saf, doygun bir renge bakmak veya sıkı

---

* (İng.) Artifact. (ç.n.)

olay örgüsü olan bir hikâyenin karmaşık yapısını kavramak zevkli olabilir (zekice hazırlanmış bir bulmacayı çözmek veya iyi oluşturulmuş bir satranç problemini anlamak gibi). Bir manzara resminin biçim ve tekniği zevk uyandırabilir ama bunu tabloda resmedilen puslu, mavimsi dağların kendisine bakmak da yapabilir. Müzikteki şaşırtıcı harmonik geçişlerin ve ritmik hızlanmaların yoğun haz yaratabilmesi gibi. Burada dikkat edilmesi gereken sanatsal güzellikten hoşnut olmanın genellikle çok katmanlı ama ayırt edilebilir hazlardan türemesi ve bunların ya aynı anda gerçekleşmesi ya da birbirine yakın olmasıdır. Kabaca örneklendirecek olursak, bir tablonun yapısal biçimleri, renkleri ve konusu veya bir operanın müziği, dramı, şarkısı, oyunculuğu ve seti gibi farklı hazlar, anlamlı bir şekilde ilişkilendirildiğinde veya etkileşim halinde olduklarında, bu farklı katmanlardan oluşan deneyimlerin etkileri, en üst seviyeye çıkar. Bu fikir sanat eserlerinin organik bütünlüğü fikrine benzer; sanat için "çeşitlilik içinde birlik" gibidir. Bu tür estetik memnuniyetin genellikle "kendisi için" olduğu söylenir. (Bu zevk, sanatsal deneyimden kaynaklandığına adı estetik zevk olur ama spor ve oyun, sıcak bir günde kana kana soğuk bir şeyler içmek veya tarlakuşlarının uçuşunu, fırtına bulutlarının bir araya gelişini izlemek gibi hayatın birçok farklı alanından da tanıdıktır. İnsanların yaşadığı sanatsal olmayan, sadece zevki için yapılan şeyleri sıralasak ortaya uzunca bir liste çıkar. Seksle veya tatlı ve yağlı yiyecekler yemekle ilişkilendirilen bu tür zevklerin deneyim sırasında farkında olmadığımız çok eskiden kalan, evrimle oluşmuş nedenleri vardır.)

2. Beceri ve ustalık. Nesnenin yapımı veya performansın icrası, uzmanlık kazanılmış becerilerin uygulanmasını ve gösterilmesini gerektirir. Bu beceriler bazı toplumlarda çıraklık geleneğiyle öğrenilirken diğer toplumlarda "istidadı" olduğunu keşfeden herhangi birisi tarafından edinilebilir. Bazı kabilelerdeki hep beraber şarkı söyleme ve dans etme durumlarında olduğu gibi bir becerinin neredeyse herkes tarafından öğrenildiği kültürlerde bile bazı bireyler özel yetenekleri veya ustalıklarıyla ön plana çıkarlar. Teknik sanatsal beceriler gelişmiş medeniyetlerdeki kadar, küçük çaplı toplumlarda da fark edilir ve fark edildiği yerde hayranlıkla karşılanırlar. Beceriye duyulan hayranlık sadece zihinsel beceriler değildir. Yazarlar, oymacılar, dansçılar, çömlekçiler besteciler,

ressamlar, piyanistler ve şarkıcıların becerileri ağızların bir karış açık kalmasına, tüylerin diken diken olmasına ve gözlerin yaşlarla dolmasına sebep olabilir. Becerinin ortaya konması sanatın en derinden etkileyici ve haz veren yönlerinden biridir. (Yüksek beceri her türlü insan faaliyetinde, günümüzde belki en çok da sporda, zevk ve hayranlık kaynağıdır. Belli bir düzene sokulmuş hemen hemen tüm insan faaliyetleri teknik ve beceri yönünün gelişimi ve takdirine vurgu yapmak üzere bir rekabet ortamına dönüştürülebilir. *Guinness Rekorlar Kitabı* en sıradan veya en acayip eylemlerin "dünya şampiyonları" ile doludur. Bu, insanların yapabildiği her şeyi üretkenlik kapasitesi kadar uygulamadaki ustalık açısından da hayranlık uyandıran bir eyleme çevirme güdüsünün evrenselliğini kanıtlar.)

3. Tarz. Bütün sanat biçimlerinde nesneler ve performansların birtakım biçim, kompozisyon ve ifade kurallarına dayanan belirgin tarzları vardır. Tarz sanatçıya, üzerine yenilikler ve beklenmedik ifade unsurları yaratabileceği durağan, öngörülebilir, "normal" bir arka plan sağlar. Bir tarz kültürden veya aileden gelebileceği gibi bir bireyin icadı da olabilir; tarz değişimleri ödünç alma ve ani değişiklikler yoluyla olabileceği gibi yavaş bir evrimle de gerçekleşebilir. Tarzların katılığı veya esnekliği kabile kültürlerinde de en az yazı sonrası medeniyetlerin tarihindeki kadar çeşitlilik gösterir: Bazı nesneler ve performanslar, özellikle de kutsal ritüellerin parçası olanlar, geleneklerle sıkı bir şekilde tanımlanmış olabilirken (Rus ikonalarının yapımı, erken dönem Avrupa kilise müziği veya Pueblo çömlekçiliğin eski tarzları), diğerleri özgür, yaratıcı bireyselci yorumcu türlere açık olabilir (modern Avrupa sanatının büyük bölümü veya kuzey Yeni Gine sanatları). Tarihte yerleşmiş tarzın dışına çıkmaya izin vermeyen çok az sanat vardır. Aslına bakarsanız hiçbir şekilde değişikliğe izin verilmediği takdirde belirli bir tarzla sabitlenmiş olan faaliyetin sanat olarak nitelendirilmesi tartışmalı hale gelir; bu sadece Avrupa gelenekleri için geçerli değildir. Özellikle sosyal bilimlerde bazı yazarlar tarzı, sanatçının mahkûm olduğu, biçim ve içeriğin sınırlarını belirleyen bir hapishaneye benzetmişlerdir. Ancak tarzlar, sanatçılara ve izleyicilerine tanıdık bir arka plan sağlayarak, sanatsal bağımsızlığa olanak tanır, kısıtladığı kadar da özgürleştirirler. Sanatçılar için bir baskı unsuru olabilir ama çoğu zaman onları azat ederler. (Otonom

reflekslerin ötesindeki tüm insan faaliyetleri belirli bir tarz çerçevesinde hayata geçirilir: Vücut dili, dil kullanımı, gülmeyle ilgili normlar ve korunması gereken kişisel mesafe gibi toplumsal nezaket kuralları. Tarz ve kültür esasında birbirine komşudur.)

4. Yenilik ve yaratıcılık. Sanatta yenilik, yaratıcılık, orijinallik ve izleyicisini şaşırtma kapasitesi kıymet verilen, takdir gören özelliklerdir. Yaratıcılık sanatın hem dikkat yakalama işlevini (eğlence değerinin başlıca bileşenlerinden) hem de belki de daha az sarsıcı olarak sanatçının alanını veya konusunu daha derinlemesine keşfetme imkânını içerir. Bu farklı yaratıcılık türleri çoğu zaman bir arada bulunsa da örneğin, *Bahar Ayini* en çok birinci anlamda *Gurur ve Önyargı* ise ikinci anlamda yaratıcıdırlar. Yaratıcı sanatın tahmin edilemezliği, yeniliği sonat, roman, tragedya vb geleneksel tarz ve biçimsel türlerin öngörülebilirliğiyle karşıtlık oluşturur. Yaratıcılık ve yenilik sanatın kurallar ve rutinlerce idare edilmeyen yönü olarak bireysellik ve dehaya ev sahipliği yapar. Sanatta hayal gücü yeteneği yaratıcılığı gösterme becerisiyle ölçülür. (Yaratıcılık hayatın diğer birçok alanında gereklidir ve aynı şekilde takdir edilir. Dişçimizin veya tesisatçımızın da yaratıcı çözümlerini tıpkı sanatta olduğu gibi hayranlıkla karşılarız. Sürekli bir yaratıcılık arayışı dikkatli yazarların eşanlamlı bir alternatifi varsa bir kelimeyi aynı cümlede iki kez kullanmamaya dikkat etmelerinde de kendini gösterir; eşanlamlılar sözlükleri yazımda daha belirli ifadelerden ziyade daha hoş yaratıcı bir çeşitlilik amacına hizmet ederler.)

5. Eleştiri. Ne zaman yeni bir sanatsal tür ortaya çıksa, bazen basit ama çoğu zaman karmaşık olan bir tür eleştirel dil, yargı ve değerlendirme şeklini de beraberinde getirir. Bunlar sanat üretenlerin konuşmaları, eleştirmenlerin söylemleri ve izleyicilerin değerlendirme içeren sohbetlerinden oluşur. Sanatı konu edinen akademik çalışmaların değerlendirmeler yaptığı durumlar da dahil olmak üzere profesyonel eleştiri de başlı başına bir performanstır ve kendi kitlesinin değerlendirmesine tabidir; eleştirmenler düzenli olarak birbirlerini eleştirirler. Eleştirinin karmaşıklığı bakımından hem farklı kültürler arasında hem de aynı kültür içinde geniş çeşitlilik vardır. Antropologlar küçük, yazı öncesi toplumlarda karmaşık sanat üretilmesine rağmen eleştirinin çok azgelişmiş olduğunu veya neredeyse hiç bulunmadığını belirtmişlerdir. Yazı

sonrası Avrupa ve Doğu tarihindeki sanat söyleminde genel olarak çok daha tafsilatlıdır. (Elbette estetik dışı yaşantının birçok alanında eleştiri için şu hüküm geçerlidir: sanat eleştirisine benzer bir eleştiri sadece potansiyel başarının karmaşık ve açık uçlu olduğu girişimler için mümkündür. Yüz metre koşusuna genellikle kimse eleştirel yaklaşmaz: En önce bitiren, ne kadar zarafetten yoksun olursa olsun kazanır. Sadece başarı ölçütlerinin kendisinin kompleks ve belirsiz olduğu siyaset ve din gibi alanlarda eleştirel söylem sanat eleştirisine benzer hale gelir.)

6. Temsil. Natüralizmin farklı derecelerinde heykeller, resimler, yazılı ve sözlü anlatılar, hatta bazen müzik bile hayali dünyevi deneyimleri temsil veya taklit eder. İlk kez Aristoteles'in gözlemlediği gibi, insanlar temsilden büyük zevk alır: Kırmızı saten bir elbisenin üzerindeki kıvrımların gerçekçi bir resmi, bir buhar makinesinin detaylı modeli veya minik tabakları, çatal kaşık takımı, yemek masasının üzerinde kafes örgülü turtasıyla bir bebek evi. Fakat temsilden zevk almamızın başka iki sebebi daha vardır: Temsilin ne kadar iyi gerçekleştirildiğini ve güzel bir manzaranın resmedildiği bir takvimdeki gibi, temsil edilen nesne veya görüntüyü beğenebiliriz. Birincisi temsilin kendisinden ziyade beceriyle ilgilidir; ikincisi konu edilen nesnenin beğenilmesine indirgenebilir. Kelimeler dahil her mecra, her üç beğeninin etkilerinin birleşimini içerebilir. (Bina planları, gazete resimleri, pasaport fotoğrafları ve yol haritaları aynı derecede taklit veya temsildirler. Temsilin önemi hayatın her alanına uzanır.)

7. Özel odak. Sanat eserleri ve sanatsal performanslar sıradan hayattan parantezle ayrılmış, farklı ve dramatik bir deneyim odağı haline getirilmiş gibidirler. Sanat, bilinen tüm kültürlerde sanat kuramcısı Ellen Dissanayake'nin "özel kılmak" diye adlandırdığı şeyi içerir: Altın perdeli bir sahne, müzedeki bir kaide, spot ışıkları, süslü resim çerçeveleri, ışıklandırılmış vitrinler, kitap kılıfları ve tipografi, konserlerin ve tiyatro oyunlarının törensel yönleri, bir izleyicinin pahalı kıyafeti, sahnedekinin smokini, kraliyet locasında oturan çar hatta yüksek bilet fiyatları. [4]Bunlar ve daha sayısız diğer etmenler, sanat eserinin veya sanatsal olayın fevkalade dikkati hak eden bir şey olduğu, sıradan tecrübeler ve faaliyetlerin

---

4. Bkz. Dissanayake (1990) ve (2000) ama özellikle (1992), bölüm 3, "The Core of Art: Making Special."

akışının dışında takdir edilmesi gerektiği hissine katkıda bulunurlar. Ancak bir hususiyet duygusu yaratan sadece çerçeveleme ve sunum değildir: Özel bir ilgi talep etmek sanatın doğasındandır. Duvar kâğıdı veya atmosfer yaratıcı müzik gibi sanatsal değeri olan bazı ürünler arka plan olarak kullanılabilirse de tüm kültürler özel "ön plan" sanatı bilir ve takdir eder. (Özel odak ve önemli durum hissi dini ayinlerde, şaşaalı saltanat törenlerinde, politik hitap ve mitinglerde, reklamcılıkta ve spor olaylarında da bulunabilir. Fakat ayırt edilebilir şekilde "teatral" bir unsur taşıyanların her birinin neredeyse tüm sanatla ortak bir şeyi olduğu söylenebilir. Bu, başkanların göreve başlama törenlerinden Amerikan Futbolu Şampiyonası finallerine veya lunaparklardaki hız trenlerine binmeye kadar genişletilebilir.)

8. Bireysellik ifadesi. Tam olarak elde edilse de edilmese de bireysel kişiliğin ifadesi potansiyeli, sanat uygulamalarında genellikle örtük bir şekilde bulunur. Üretim amaçlı bir faaliyetin tanımlı bir çıktısı olduğu çift kayıt usulü muhasebe veya diş dolgusu gibi durumlarda bireysel ifadenin pek yeri olmaz. Üretim faaliyetinde başarının tanımı sanatta olduğu gibi belirsiz ve açık uçlu olduğunda bireysellik ifadesine olan talebin kaçınılmaz olarak arttığı görülüyor. Yabancılara daha az kişiselleşmiş gibi gelebilecek türden sanat üreten kültürlerde bile, bir işi ustalıkla yapmaktan ziyade bireysellik, ilgi odağı olup değer bulabilir. Sanatsal bireyselliğin bir Batı ürünü olduğu, Batı dışı ve kabile kültürlerinde bulunmadığı yaygın bir şekilde kabul görmüş ve kesinlikle yanlış bir görüştür. Yeni Gine'de, örneğin, geleneksel oymalar imzalı değildi. Toplumsal etkileşimlerin büyük oranda yüzyüze olduğu bir yazısız toplum için pek de şaşırtıcı bir durum değildir bu: En itibarlı ve yetenekli oymacıların kimler olduğunu herkes bilir ve imzaları olmasa da yaptıkları işi tanırlar. Bireysel yetenek ve kişiliğin ifade edilmesi her yerde olduğu gibi Yeni Gine'de de saygı görür. (Bir yaratıcılık unsuru barındıran günlük konuşma, ders verme, konuk ağırlama, şirketin haber bültenini düzenleme gibi her sıradan eylem bireyselliğin ifadesine olanak tanır. Günlük hayatta bireyselliğe duyulan alaka, genel olarak ifadenin kendisi üzerine düşünmekten ziyade o ifadeyi üreten aklın ne durumda olduğu hakkında bir fikir edinmekle ilgili gibi görünüyor.)

9. Duygusal doygunluk. Sanat eserlerinin tecrübe edilişi farklı seviyelerde duygu barındırır. Sanatta duygu, deneyim açısından birbirine kaynaşmış (veya karışmış) fakat analitik olarak farklı iki genel türe ayrılır. Birincisi, bir tabloda betimlenen dokunaklı bir sahne, bir oyundaki komik sekans veya bir şiirdeki ölüm düşüncesi gibi sanatta temsil edilen içerik tarafından kışkırtılan veya teşvik edilen duygulardır. Bunlar hayattaki normal duygulardır ve kültürler arası estetik harici psikolojik çalışmalara konu olurlar (deneysel psikolojide bugün kullanılan böyle bir taksonomi yedi temel duygu türü sıralar: Korku, neşe, üzüntü, öfke, iğrenme, küçümseme ve şaşırma).[5] Sanatta karşılaşılan duyguların ikinci bir türü vardır: Temsil edilen konunun uyandırdığından çok daha farklı bir havası veya tonu olan bir duygu, sanat eserine nüfuz edebilir. Bu ikinci, vücut bulmuş, ifadede kendini gösteren duygular birinci türdekilerle bağlantılı olsalar da tamamen onların hükmü altında değildirler. Bu, bir Çehov hikâyesinde veya Brahms senfonisinde hissettiğimiz duygusal tondur. Genel özellikleri olan bir duygu türü değildir ve çoğu zaman eserin duygusal sınırları, duygusal perspektifi şeklinde benzetmelerle, esere özgü olarak tanımlanır. (Elbette, âşık olmak, bir çocuğun ilk adımlarını izlemek, bir ağıt dinlemek, bir atletin dünya rekoru kırdığını görmek, yakın bir arkadaşla hararetli bir tartışmaya girmek, doğanın ihtişamını seyretmek gibi birçok sıradan, sanat dışı hayat deneyimi de duyguyla yüklüdür.)

10. Düşünsel meydan okuma. Sanat eserleri genellikle, insanın çeşitli algısal ve düşünsel kapasitelerini tam anlamıyla kullanmak üzere tasarlanırlar. Hatta en iyi eserler bu kapasitelerin olağan sınırlarını zorlayanlardır. Zihinsel nitelikleri sonuna kadar uygulamaya koymak başlı başına bir estetik haz kaynağıdır. İç içe geçmiş bir olay örgüsünü çözmek, ipuçlarını bir araya getirip hikâyedeki bir sorunu veya çözümü karakterlerden önce fark etmek, karmaşık bir tablodaki biçimsel öğeler ve tasvirleri dengeleyip birleştirmek veya bir müzik parçasının başındaki melodi en sonunda kısaltılarak tekrar kullanıldığında farklılıkları takip etmek böyledir. Düşünsel engellerin üstesinden gelmenin verdiği bu zevkin en belirgin olduğu yerler *Savaş ve Barış* veya Wagner'in *Yüzük*'ü gibi çok karmaşık sanat eserleridir. Fakat Duchamp'ın hazır nesneleri

---

5. Paul Ekman (2003) "temel", evrensel duyguların psikolojisi için merkezi bir kaynaktır.

gibi belirli bir seviyede çok basit olan işler de kolayca açıklanamayıp, karmaşık tarihsellik veya farklı yorumlanabilme boyutlarının irdelenmesi yoluyla zevk verebilirler. (*Trivial Pursuit* veya satranç gibi oyunlar, karmaşık tarifler kullanarak yemek yapmak, evde ufak tefek tamir işlerine girişmek, televizyondaki bilgi yarışmaları hatta vergi iade formlarını doldurmak bile aşılarak memnuniyet elde edilen engeller sunabilir.)

11. Sanat gelenekleri ve kurumları. Küçük çaplı sözlü kültürlerde de yazılı medeniyetlerde de sanat nesneleri ve performansları üretilir ve bu ürünlere kendi sanatlarının tarihi ve geleneği dahilinde belli bir derecede önem atfedilir. Felsefeci Jerrold Levinson'ın ileri sürdüğü şekliyle sanat eserleri kimliklerini tarihi gelenekler içinde, teamüller doğrultusunda bulurlar.[6] Bu fikir, sanat eserlerinin özünde toplumsal olarak inşa edilmiş sanat kurumu olan bir sanat dünyası içinde üretilerek anlam kazandığı şeklinde, daha önce felsefeciler Arthur Danto, Terry Diffey ve Geroge Dickie tarafından öne sürülen görüşlerle örtüşür. Kurumsal teorisyenler daha çok hazır nesnelere ve kavramsal sanata kafa yorarlar çünkü bu tür işlerin alakası ancak üretimlerinin tarihsel konumunun önemi kadardır. Bu tür eserler Beethoven'ın *Dokuzuncu Senfonisi* gibi, kapsamlı tarihsel ve kurumsal analize açık olmasına rağmen tüm dünyadan, coşkulu ve muazzam bir dinleyici kitlesi toplamayı başarabilen, diğer geniş kabul görmüş eserlerin karşıtıdır. Bu muazzam dinleyici kitlesinin, eserin kurumsal bağlamı hakkında bir fikri ya hiç yoktur ya da çok azdır. Diğer yandan Duchamp'ın *Çeşme*'sinin hakkını vermeye başlamak için bile bir sanat tarihi ya da en azından çağdaş sanat tarihi hakkında bilgi sahibi olmak gerekir. (Neredeyse tüm organize toplumsal faaliyetler –tıp, savaşçılık, eğitim, politika, teknoloji ve bilimler– tarihsel ve kurumsal bir gelenek, âdet ve ihtiyaçlardan oluşan bir zemin üzerine inşa edilir. Modern estetikte tanımlandığı şekliyle kurumsal teori, her türlü insan pratiğine uygulanabilir.)

12. Hayal gücü deneyimi. Belki de en önemli özellik listenin sonunda yer alan, sanat nesnelerinin özünde hem üretici hem de izleyici için hayali bir deneyim sağlamasıdır. Mermerden bir oyma, gerçekçi bir hayvan temsili olabilir; ama heykel sanatı eseri örneği

---

6. Levinson (1991), kurumsal teori için iyi bir savunma ortaya koyar. Diffey (1991), Dickie (1974), Danto (1981) ve diğerlerini destekler.

olarak hayal gücü ürünü bir nesneye dönüşür. Aynı şey ister mitoloji ister kişisel bir anı olsun, iyi anlatılmış her hikâye için söylenebilir. Ateş etrafında kostümlü dans etmek, hayata geçirenlerin yoğun amaç birliği duygusuyla, fabrika çalışanlarının yaptıklarının çok daha ötesinde bir hayal gücü unsuru barındırır. Kant'ın, sanat eserinin temsil edilen bir nesnenin varlığına bağlı olmadan onu kavrayabilecek bir muhayyileye yapılmış bir "sunum" olduğunda ısrar ederek söylediği buydu. Kant'a göre sanat eserleri tarafsız tefekküre tabi hayal gücü ürünleridir. Böylece, tüm sanat hayali bir dünyada gerçekleşir. Bu taklide dayalı olmayan, soyut sanatlar için de en az temsile dayalı sanatlar için olduğu kadar geçerlidir. Sanatsal deneyim hayal gücü sahnesinde yer alır. (Olağan düzeyde, problem çözme, planlama, varsayımda bulunma, başkalarının aklından geçenler hakkında çıkarımlar yapma ya da en basitinden hayal kurma, bilinci yerinde olan normal bir insanın neredeyse tüm hayatını kapsar. Eski Roma'da hayat nasıldı diye düşünmek hayal gücünün kullanımını gerektiren bir eylemdir ama arabamın anahtarını mutfakta unuttuğumu hatırlamam da öyledir. Ancak sanat deneyimi, hayal gücünü pratiklik kaygısından ayrıştırması, Kant'ın söylediği gibi mantığın ve rasyonel anlayışın bağlarından kurtarmasıyla kendini gösterir.)

III

Bu listedeki özelliklerin her biri tek başına veya diğerleriyle bir arada değerlendirilerek, kendi kültürümüzden olsun olmasın, karşı karşıya geldiğimiz bir nesne, performans veya eylemin sanat olduğunu söyleyebilir miyiz sorusunu cevaplamamıza yardımcı olurlar. Bu liste sanatın en yaygın ve kolayca kavranabilir "yüzey özelliklerini", tüm dünyada gözlemlenebilen geleneksel, örfi veya kuramsallık öncesi karakteristiklerini tanımlar. "Biçim" ve "içerik" gibi, daha çok eleştirmenler veya kuramcılar tarafından kullanılması muhtemel teknik tahlil unsurları dahil edilmemiştir. Bu bakımdan, bir kimya benzetmesini yapacak olursak liste metil alkolün tanımlayıcı özelliklerinden ziyade, bir sıvının belirleyici özelliklerinin dökümü olur. Tarih boyunca ve tarihöncesinde insanlar sıvı ile katı arasındaki farkı, bilim insanlarının açıklamalarına ihtiyaç duymadan, hemen anlayabilmişlerdir. Diğer yandan bir sıvının metil alkol içerip içermediği sıradan gözlemle anlaşıla-

mayabilir ve teknik tahlil gerektirir. Dahası tanımı zorlayan sıvılar olsa da metil alkolün teknik tanımı oldukça açıktır: CH_3OH. Bir şeyin içinde metil alkol olup olmadığı konusunda uzman görüşüne ihtiyaç duyabiliriz; metil alkolün sıvı olduğunu bize bir uzmanın söylemesine gerek yoktur.

Bu bağlamda "Bu sanat mı?" sorusu, bizim adımıza karar versinler diye uzmanlara devredilecek bir soru değildir. Aslına bakarsanız bu soru, Yetenek sergiliyor mu? Duygu ifade ediyor mu? Bilinen bir geleneğe ait diğer sanat eserleri gibi mi? Dinlemesi memnuniyet verici mi? gibi düşünceleri beraberinde getirir. "Biçim ve içeriği var mı?" veya "Beşli ölçüyle mi yazılmış?" gibi uzmanlara yönelik daha teknik sorular, bir şeyin sanat olup olmadığına karar vermeye çalışırken ilk akla gelen türden sorgulamaların parçası değildir.

Aynı şekilde, acaba bir gün nörofizyologlar sanatsal deneyimleri (beyin taramalarıyla veya benzer bir şekilde) tanımlamanın yeni, teknik bir yolunu bulur veya fizikçiler sanat eserlerini beyaz eşya veya otomobil parçalarından ayırt etmelerine yardım edecek bir tür moleküler analiz icat edebililer mi? Abes bir kurgu belki ama düşünün, eğer bilim sanatı veya sanat deneyimlerini tanımlayabilecek böyle bir yöntem elde edebilirse, bilimsel olarak belirlenmiş özelliklerini, benim listemdeki veya ona benzer başka bir listedeki küme ölçütler çerçevesinde anlaşılmış bir tanımla eşleştirebilir durumda olacaktır. Küme ölçütler, bize *sanat hakkında zaten bildiklerimizi* anlatırlar. Listenin eklemeler çıkarmalar yapmak suretiyle kenarı köşesi ayarlanabilir ancak uzun bir süre boyunca büyük oranda değişmeden kalması, nörofizyologların, felsefecilerin, antropologların, eleştirmenlerin veya tarihçilerin yaptığı ve sanat araştırması sayılan alana yön vermesi beklenmelidir.

Teknik olmayan başka özellikler de bu listeye eklenebilirdi. Kabile topluluklarında sanat ölçütleri hakkında yazmış olan H. Gene Blocker, sanatçıların "sadece profesyonel olarak değil, aynı zamanda yenilikçi, ayrıksı veya toplumsal olarak biraz yabancılaşmış olarak algılanmasını" önemli bulur. Blocker'ın Afrika'da yaptığı gözlemi Yeni Gine'de yapmış biri olarak buna katılıyorum.[7]

7. Kabile toplumlarında sanat hakkında müthiş bir tartışma için bkz. Blocker (1994), s. 148; Blocker üzerine bir inceleme için, bkz. [w/s denisdutton.com blocker]. Wilfred van Damme'ın *Beauty in Context*'i (1996) kültürler üstü estetiğin sofistike bir açıklamasıdır.

Ancak dünyanın her yerinde, yenilikçi olduğu halde toplumsal olarak yabancılaşmamış sanatçılar da sanatçı olmayan ayrıksı kişilikler de o kadar çoktur ki, Blocker'ın belirttiği özellik sanat için işlevsel bir tanımlayıcı olamaz. Aynısı nadir veya pahalı olma durumu için de söylenebilir. 7. bölümde ele aldığım gibi birçok sanat eseri nadirdir, kıymetli malzemelerden yapılır veya müthiş emek gerektirir ve bunların çoğu zaman izleyicilerinin ilgisinde payı vardır. Ancak baskı veya MP3 dosyaları şeklindeki ucuz yeniden üretimler gibi birçok sanat eseri bu özellikleri taşımaz. Maliyet sanatla ilişkilidir ama ayırt edici bir ölçütü değildir.

Sanata dair söylemlerin neredeyse tümünde baştan varsayılan arka plan özellikleri listemde bulunmuyor. Bunlar (1) insan yapımı olmak ve (2) normalde izleyici için üretilmiş veya eyleme geçirilmiş olmak gereklilikleridir. Sanat eserleri birtakım kasıtsız anlamlar taşısalar da temelde maksatlı yapıtlardır. Seçim ve teşhir yoluyla maksatlı nesnelere dönüştürülen kıyıya vurmuş odun parçaları gibi bulunmuş nesneler buna dahildir. Bir izleyici için yapılmış olmak da yapıtsallığı artırır ve sanatı anlamak için çok önemlidir ama sanat dışında başka sayısız insan faaliyeti için de geçerli olduğundan, faydası listeye eklenebilmesi için çok zayıftır. Bütün toplumsal veya iletişimsel eylemler temelde bir izleyici düşüncesine bağlıdır.

Listede bulunmayan, akademisyenlerce şişirilerek sanatın tanımlayıcı ölçütlerinden biri haline getirilmiş bir özellik daha vardır: *Kültürel kimliği temsil veya ifade ediyor olmak*. Her sanatın bir kültür içinden çıkması ve dolayısıyla bir kültürel ürün olması bakımından bu iddia elbette ki doğrudur. Ancak normalde bu duruşun taraftarları buradan yola çıkarak sanatçıların eserlerinde amaçladığının, izleyicilerin de deneyimlerinden beklediğinin, kültürel kimliklerini desteklemek olduğu sonucuna ulaşmak isterler. Bu çıkarım ancak sanatçıların yaptıkları iş karşılığında para almayı, izleyicilerin de bir şekilde ödeme yapmayı bekledikleri iddiası kadar geçerlidir: Bazen evet, bazen hayır. Sanatın, özellikle kültürel karşıtlık veya şüphe durumlarında kültürel kimliğin onaylanması amacıyla kullanıldığı olabilir. Cervantes, Rembrandt veya Mozart'ın İspanyol, Hollanda veya Avusturya kültürlerini eserlerinin başlıca işlevleri olarak görmüş olmaları pek muhtemel değildir (kendi milliyetleriyle gurur duyuyor olmalarına rağmen). Kendisini alenen Fransız ve İtalyan müziğinin üzerinde konum-

landıran Wagner başka bir hikâyedir; bilinçli bir şekilde kendini bir Cermen kimliğinin tanıtıcısı olarak görüyordu. Hint müziğinin Hint kimliğini destekleme amacı taşıdığını kendi anavatanında pek görmezsiniz; genellikle Hindistanlılar yurtdışına taşındıklarında ve Stuttgart veya Seattle'daki Hint kültürü toplumlarına katıldıklarında bu işlevi taşımaya başlarlar. Doğal, yerel izleyicilere hitap eden yerel sanatsal biçimler nadiren kültürel kimliği desteklemek düşüncesi taşır. Böyle sanat en yakınındaki, en doğal izleyicisine sadece güzellik ve eğlence sunar. Bugünden geriye dönüp baktığımızda Shakespeare'i Elizabeth dönemi kültürel değerlerini destekliyor diye değerlendirebiliriz ama bu bizim, onun üzerine yüklediğimiz bir kurgudur. Onun amacı Globe seyircisi için teatral eğlence yaratmaktı. Ne kadar önemli olursa olsun, kültürel kimliği desteklemek sanat örneklerini ayırt etmek için bir ölçüt değildir.

IV

Sanatı anlamak için küme ölçüt yaklaşımı, bir nesnenin sanat olarak tanımlanabilmesi için bu koşullardan kaçını taşıyor olması gerektiğini baştan belirlemese de bu liste toplamında sanat için bir tanım ortaya koyar.[8] Bu tanım sıra dışı sanatı, avangard sanatı veya diğer tartışmalı durumları dışarıda tutmaz. Sadece, sanat yapıtlarının bir dereceye kadar paylaşmak zorunda olduğu söylenebilecek özelliklere dikkat çeker ve bunu da Rembrant'ın *Gece Devriyesi*, Liszt'in *İspanyol Rapsodisi*, Brecht'in *Cesaret Ana*'sı gibi

8. Küme ölçüt listesinin faydalı olduğu bir başka mesele de boğa güreşinin bir sanat türü olarak konumudur. Boğa güreşi, Ernest Hemingway'in ve başkalarının yüksek ve soylu bir sanat türü olduğu yönündeki iddialarını doğrulayacak biçimde, yeterli sayıda ölçüte uyar. Ancak listenin sonundaki maddede, yani hayal gücü deneyiminde bir sorun vardır. Goya'nın kanlı boğa güreşi temsilleri şüphesiz yüksek sanat olarak nitelenirken birçok boğa güreşi posteri o kadar da yüksek diye değerlendirilmez. Ancak hakikaten bir hayvanın zulüm görmesi ve öldürülmesini içermeleri bakımından gerçek boğa güreşleri birer temsil değildir. Boğanın apaçık bir şekilde acı çekmesi boğa güreşini sanat âleminden çekip kana bulanmış bir gerçekliğe sokar. Boğanın kafasından ustaca hareketlerle kurdeleler toplanan (ve boğanın asla zarar görmediği) Fransız versiyonu boğa güreşi ve aynı şekilde hayvanların becerilerini geliştirip güzelleştirmeye yönelik, at terbiyesi gibi sanatsal pratikler tamamen farklıdır. Bu bakımdan filmlerin sonunda yazan "bu filmin yapımında hiçbir hayvan zarar görmemiştir" şeklindeki standart metin, sanat eserinin yalnızca hayal gücüne yönelik bir şey olarak keyif verebilmesi için önemlidir. Boğa güreşi sanat gibi ele alınacak olursa, bazı oyuncuların sonunda zehirlenerek veya bıçaklanarak öldürüldüğü bir Hamlet yapımına benzer. İnsan dışı bir hayvanın kaderiyle ilgili de olsa, yine de boğa güreşi estetik bir çarpıklık gibi görünmektedir.

tartışmasız örneklerin özelliklerini sıralayarak yapar. Böylesi geniş kabul görmüş eserler, listedeki tüm özellikleri taşıyarak çizginin bir ucunda durur; diğer ucunda da sıradan pasaport fotoğrafları gibi sanat dışı nesneler ve becerikli tesisatçıların tıkanmış boruları açma marifetleri gibi performanslar bulunur. Bu uçtakiler listedeki ölçütlerden birkaç tanesini taşıyor olabilir ama bunların sayısı sanat olarak tanımlanmalarına yetecek kadar değildir. Dolayısıyla bu liste bir şeyin sanat olup olmadığı konusundaki her soruya cevap bulabileceğimiz bir formül değil, zor, marjinal veya sınırlardaki sanatsal örnekler konusunda değerlendirmelerimiz için faydalı bir rehberdir.

Öğrencilerim tarafından sıklıkla tartışma gündemine taşınan bir konuyu ele alalım örneğin, futbolda Dünya Kupası finali veya Amerikan Super Bowl gibi spor olayları. Böyle organizasyonlar seyircilerine büyük yetenek, yüksek derecede drama ve hem duygu hem de keyif sunarlar. Yaşattıkları özel durum hissinin büyüklüğünün yanında oyunları takip eden eleştirel söylemin de ucu bucağı yoktur. Şimdiden benim (1) zevk, (2) beceri, (5) eleştiri, (7) özel odak ve belki (9) duygusal doygunluk ölçütlerimi karşılıyor gibi görünmektedirler.

Yine de birçok insan böyle şampiyona karşılaşmalarının bütün olarak ele alındıklarında sanat eseri veya sanatsal performanslar oldukları fikrine direnç gösterecektir (bu bazı virtüöz oyuncuların veya onların bireysel hareketlerinin sanatsallığını reddetmek anlamına gelmez). Bu tür oyunları sanat eseri olarak nitelemekte zorlanmanın sebebi listedeki en önemli ölçütlerden birinin eksikliği olmalı: (12) hayal gücü deneyimi. Takımını destekleyen sıradan bir taraftar için hayali olarak değil, *gerçekten oyunu kazanan*, önemlidir. Sporsever için ilgiyi üreten nihai mesele sonuçtur. Sanat eserlerindeki gibi *ifade edilmiş* olmaktan ziyade gerçek spor müsabakalarının sonuçlarıyla kalabalıklarda *harekete geçirilen* duygunun birincil kaynağı kazanmak veya kaybetmektir. Eğer sporseverler hakiki birer estet olsalardı düşüncem geçersiz olur, skor ve sonucu belki de hiç önemsemez sadece oyunun tarzından ve düzenlenişinden, beceri ve ustalıktan, oyuncuların kendilerini hareketlerle ifade edişlerinden zevk alırlardı. Bir de takımların bir futbol maçında birbirleriyle nasıl bir mücadeleye girdikleri meselesi vardır. Bir Harlem Globetrotters basketbol performansı tam bir sanatsal olay-

dır çünkü maçtaki iki taraf da aslında izleyicilerini eğlendirmek için birlikte çalışmaktadırlar. Bu açıdan bir jazz grubu veya bir stüdyo filmi üretmek için birlikte çalışan onca insandan farkları yoktur: Eylemleri sırf oyunu kazanmak için değil izleyici içindir ki bu, şampiyona maçlarında futbol takımları için kelimenin tam anlamıyla birbiriyle çelişen amaçlar doğmasına yol açar.[9]

Bir şampiyonluk maçı özünde (ya da en azından yeterli derecede) hayal gücü seviyesine sunulan Kantçı bir "temsil", bir öyleymiş gibi yapma olayı değildir, daha ziyade bir seçim veya muharebe gibidir. Futbolun kabul edilen sanatla bu kadar çok ortak yönü olmasına rağmen yine de sanat olmaması küme ölçüt listesinin anlamamıza yardımcı olabileceği bir durumdur. Aynı zamanda bu fikre katılmayan okurlardan gelebilecek liste yoluyla tartışmalara da olanak tanır. Bu tür durumlarda verimli tartışmalar ve tahlillerin mümkün olması benim listemin bir avantajıdır.

"Karekök" veya "nötron" gibi düşünce ve nesnelerin kavranması, onlara fikri çerçevede bir yer veren kuramların yükselişiyle birlikte gerçekleşmiştir. Sanat, üzerinde uzun uzun kuram düşünülen nesneler haline gelmeden çok önce yaratılıp beğeniliyordu. Sanat eserleri uzman analizine ihtiyaç duyan teknik ürünler değil, insan pratiğinin ve deneyiminin felsefeciler ve kuramcılardan çok önce var olmuş zengin, dağınık ve rengârenk âlemleridirler. Bu açıdan sanat; din, aile, arkadaşlık, toplum veya savaş gibi, insan yaşamının gerçek ve sürekli diğer yönlerine benzer. Tartışmalı ve sınırlardaki durumlara rağmen çoğu zaman tüm kültürlerde ve tarihsel dönemlerde kolayca fark edilebilirler. Bir sanat tanımının, sanatta gözlemlediğimiz ve teşvik ettiğimiz asıl yaratıcı hayal gücünü sınırlandıracağı korkusuna gelince, bu "kitap" tanımının bizi edebiyatı sansürlemeye kadar varacak kaygan bir zemine iteceğinden veya "dil" tanımının söyleyeceğim şeyleri sınırlayacağından endişelenmek gibidir. Sanat neyse odur ve öyle kalacaktır. Estetik kuram sadece bir hizmetçidir. Tonunu mükemmelleştirmek zorunda olan odur.

---

9. O, çok güzel Harlem Globetrotters örneğini Brian Boyd'a borçluyum. Kendisi aynı zamanda (a) yapıtsallık ve (b) bir izleyici için yapılmış olmayı küme ölçütler listeme eklemem konusunda beni teşvik etti. Belirtilen sebeplerden ötürü direndim ama bu daha akıllıca bir görüş olabilir. Hem deneyimli bir estetik uzmanı hem de koyu bir futbol taraftarı olan Nigel Warburton, kimin kazandığına bakmaksızın "güzel bir oyundan" zevk alabilmenin futbol dünyasında benim sandığımdan çok daha yaygın olduğuna beni ikna etmeye çalıştı. Haklı olabilir.

Bölüm 4

"Ama Onlarda Bizdeki Sanat Kavramı Yok"

I

Eğer sanat bizim kültürümüzle sınırlı teknik bir kavram değil de dil, alet yapımı veya akrabalık ilişkileri gibi doğal, evrensel bir olguysa, geçtiğimiz yüzyılda antropologların çalışmalarında bunun kanıtlarını görmeyi bekleriz. Gerçekten de kabile sanatı veya ilkel diye tabir edilen sanata (teknik uzmanlık ve ifade karmaşıklığıyla ilkellikten çok uzak olmasına rağmen) dair çok sayıda etnografya çalışması bulunmaktadır. 19. yüzyıla gelindiğinde Kızılderili İşleri Bürosu için çalışan etnograflar titizlikle Amerika Yerlilerinin sanatlarını kayıt altına alırken, A.C. Haddon gibi uzmanlar Maori sanat geleneklerini inceliyordu. Yüz yıl önce Afrika sanatının "keşfedilmiş" olması Picasso ve sanat kuramcısı Roger Fry gibiler tara-

fından çokça kullanıldı ancak Columbia Üniversitesi antropoloğu Franz Boas ve 1920'lerde onun öğrencisi olan Ruth Bunzel gibi akademisyenler ve aynı zamanda Robert Goldwater gibi sanat tarihçileri zaten Afrika sanatı üzerine çok değerli çalışmalar yürütüyorlardı. Tüm bu insanlar ve daha birçokları, küçük çaplı, yazısız, kabile topluluklarının estetik edinimlerinin kalıcı bir kaydını ortaya çıkardılar.

Ancak İkinci Dünya Savaşından sonra antropologların kabile sanatlarına gösterdiği ilgi birçok açıdan daha az tatmin edici oldu. Akademik antropolojiye kültürel görelilikçilik hâkim oldu ve bununla birlikte kabile halklarını, yazarın Batı değerlerini kullandığı izlenimini doğurabilecek şekilde yargılamaktan hatta tanımlamaktan kaçınma eğilimi oluştu. Bunun sonucunda son birkaç nesil antropolog kültürler arasındaki farklılıklara sistematik olarak fazla vurgu yaparken benzerlikleri ve tüm kültürleri kapsayan evrenselleri asgari düzeye indirmeye yatkın hale geldi. O kadar ki antropolog Maurice Bloch, meslektaşlarını yüzyılın ikinci yarısında "diğer kültürlerin egzotik karakterini abartmaya" çalışmak suretiyle bir çeşit "görevi kötüye kullanma" suçu işlemekle suçlamıştır. Bu egzotikleştirme eğilimi özellikle sanata antropolojik yaklaşımlara bulaşmış; sanatın yavaş yavaş ritüel, din veya pratik amaçlı eylemlere dönüştüğü hayatın muğlak kıyılarından alıntılanarak şüpheli veya yanlış yönlendirici bir biçimde tanımlanan durumlar, "onlarda bizdeki sanat kavramı yok" düşüncesini desteklemek için kullanılmıştır.[1]

Son elli yıldır antropoloji düşüncesi, yerel kültürel koşullarca üretilmiş olanın dışında bir insan psikolojisi doğasının reddi yönünde olmuş, bu yönelim beraberinde modern endüstri toplumlarındaki halkların değerleri ile kabile toplumlarınınkiler arasında açıktan açığa tartışarak veya yazılar yayınlayarak karşılaştırmalar yapmaktan kaçınma davranışını getirmiştir. Daha iyisini bilemediklerinden –nereden bilsinler?– birçok sanat kuramcısı ve tarihçisi bu antropolojik malzeme listesine razı olarak sanatsal evrenselleri aramayı reddetmiş veya en iyi ihtimalle konu hakkında sessiz kalıp, bilinemezci bir tutum sergilemişlerdir. Ama evrensel, kültürler üstü bir olgu olarak sanatın merkezi özellikleri kötü

1. Bkz (Fry (1923); Boas (1955); Bunzel (1929); Goldwater (1962). Maurice Bloch'un sözü, o nesildeki antropologlardan pek duyulmayan görüşler ifade eder ve evrimsel psikologlar tarafından sıklıkla alıntılanır. Bloch (1977)'de bulunabilir.

etnografya yoluyla reddedilemez. Sanat âlemindeki benzerlikleri ve paralellikleri görmek aslında o kadar da zor değildir ve antropolojik literatür, tüm kültürlerin kelimenin Batıdaki anlamıyla mükemmel bir şekilde algılanabilecek bir tür sanatı olduğu konusunda şüpheye hiç yer bırakmaz.

II

Manchester Üniversitesinde 1993 yılında "Estetik kültürler üstü bir kategoridir" tezi üzerine tartışılan, yayımlanmış bir münazarayı ele alalım. Karşıt görüşü destekleyen iki konuşmacıdan biri olan antropolog Joanna Overing, tezin karşısındadır "çünkü estetik kategorisi modernist çağa özgüdür". Dolayısıyla estetik "*belirli bir sanat bilincini* tanımlar". İddiasına göre " 'estetik' rasyonel Aydınlanma ile doğup büyümüş kelimenin en doğrudan tarihsel anlamıyla burjuva ve seçkinci bir kavramdır". Kant'ın etkisiyle "sosyal, pratik, ahlaki ve kozmolojik olanla 'sanat'ın ilişkisini kopardık ve sanatsal eylemi teknolojik, günlük ve verimli olandan özellikle farklı hale getirdik" diyerek bu görüşünü uzun uzun ayrıntılandırır.

Overing'in argümanı çok geniş anlamda sanat fikrinin, kavramın yerel kültürlerde aldığı farklı biçimlerle bir araya getirilmesine dayanıyor. Sanatsal özerklik meselesi Kant'tan çok önce, müzik, resim ve dramasının bir kısmı toplumsal veya ideolojik içerikten en az modern resim, drama ve müzik kadar kopuk olan Yunanlarca tartışılıyordu. Avrupalıların estetik merakının herhangi bir dönemde özel, yüceltilmiş, küçük bir grup nesneye (zamanında sadece saraylarda görülebilen, bugün çoğunlukla güzel sanatlar müzelerinde varlıklarını sürdüren resim ve heykellere) ayrıcalıklı seçkinlerin gösterdiği yansız ve esrik ilgiyle sınırlı kalmış olduğu iddiasını ciddiye almak mümkün müdür? Çoğumuzun sanat veya estetik deneyimden anladığımız geniş bir kategoridir. Bu kategorinin kapsamı kitle sanatlarından (Attika tragedyası, Victoria dönemi romanları veya bu akşam televizyonda izlenebilecek şeylerden), dini veya politik inançların tarihsel ifadelerine, müzik ve dansın tarihi ile mimariden, mobilya ve kullanım amaçlı araç gereç tasarımının sonsuz çeşitliliğine kadar uzanır. Yunanlardan beri Avrupalı zihninde sanat, nadir nesnelerden oluşan küçük bir grup olmak bir yana, inanılmaz derecede geniş çeşitlilikte faaliyetler ve yaratıcı ürünler içerir.

Sanat hakkında bu şekilde yazıp okuyanların beni anlamasını bekleyebilirim. Bunun sebebi okurlarımla birlikte sözlüğü açıp "sanat" kelimesinin anlamını kontrol etmiş olmam değil, onlarla sanatın ne olduğu hakkında çok daha muğlak ve geniş, kuram öncesi bir anlayışı paylaşıyor olmamdır. Lascaux mağaralarından Andy Warhol'un *Brillo kutuları*na ve Dinka çobanların bayıldığı muhteşem sığır işaretlemelerine kadar zorlayıcı çok sayıda mesele bulunsa da, bir başlangıç noktası sağlamaya yetecek sayıda tartışmasız örnek de vardır. Bu açıdan sanat hakkında konuşmak fizik, dilbilim veya tıp gibidir. Olgun disiplinler olarak bu bilimler zorlu yollardan geçip sıradan fiziksel nesnelerle etkileşim, günlük konuşma veya baş ağrısı deneyimi gibi olgulardan çok daha fazlasını kapsayan kuramlar geliştirmişlerdir. Ama yine de başlangıç noktaları böyle çok rastlanan deneyimlerdir. Fiziki iyi hale dair bir insan bilinçliliği ve bununla birlikte karşıtı olarak kırık bacaklar, hazımsızlık ve ölümle tanışıklık; hastalık yapıcı mikrop teorisinden, çift kör plasebo kontrolünden hatta herhangi bir sağlık *teori*sinden çok önce mevcuttu örneğin. Tıp, sağlık ve hastalığa dair kuram öncesi bir anlayışla başladı; gelişmiş bir disiplin olarak karmaşık kuramlar ve etkili klinik tedaviler geliştirdi. Ama on bin yıl içinde zinde, iyi bir sağlık durumu ile mide bulantısı veya kan kaybından ölmek arasında ayrım yapmayı bırakmadı.

Dolayısıyla sanata dair bir doğacılık bizi kültürler üstü ve tarihsel olanlar da dahil olmak üzere gündelik deneyimlerimizle ilgili genel sezgilerimize geri götürür. Bu iddianın ispatı da ilginç bir şekilde "bizim" sezgilerimizi burjuva ideolojisi ve kültürmerkezcilikle dolu diye reddeden ve kendi kuramsal amaçları için tanımlamalar şart koşmayı tercih eden yazarların bile bizzat inkâr ettikleri sezgilere bağlı olmalarıdır. Overing'in argümanı, antropologların "başka halkların güzellik hakkındaki fikirlerini anlama ve tercüme etme işinde" Batı estetiğinin kavramlarını kullanmalarının "gizli tehlikeleri"ne vurgu yapmak suretiyle çelişkiye ve tutarsızlığa düşmüştür. İkisini birden söyleyemez: Bir yandan estetiğin kültürler üstü bir kategori olduğunu reddedip, diğer yandan "başka halkların" da bizim yanlış anlayabileceğimiz "güzellik hakkında fikirleri" olduğunu kabul edemez.

Overing saha çalışmasının odağı olan Amazon'daki Piaroa halkından da söz eder. Muhtelif yerlerde "Piaroa güzellik kavramı

üretimsel kullanımdan ayrı tutulamaz... nesneler ve insanlar yapabildikleri şeyler sebebiyle güzeldir... güzelleştirme güçlendirir... güzel olan ve sanatsal olan... aynı işlemin farklı yönleri olarak değerlendirilir" şeklinde ifadelerde bulunur. Bu etmenlerin Piaroa güzellik anlayışı "bizim estetik duyarlılığımıza itici" hale getirdiği sonucuna varır. Hiç sanmam. Açıkça görülüyor ki Piaroa halkının güzellik anlayışı bizimkinden belki Viktorya dönemindekinin Sung Hanedanındakinden olduğu kadar farklıdır. Ama Piaroa için ya ikisi de ayırt edilebilir bir tür güzelliktir –belirgin bir Piaroa güzelliği, elbette– ya da değildir. Değilse, Overing buna baştan "güzellik" dememelidir. Ama öyle ise demek ki estetik kültürler üstü bir kategoridir ve o da kuramsal eğilimine rağmen böyle tanımalı ve ele almalıdır.[2]

III

Benzer iddialar antropolog Lynn M. Hart tarafından da öne sürülmüştür. Hart, Uttar Pradesh'te Hindu kadınlar tarafından evlilik kutlamalarının parçası olarak bazen bireysel bazen de gruplar halinde yapılan mitolojik temalı geniş, dekoratif *jyonti* resimlerini konu edinir. Önce çalışma alanlarındaki kadınları ayrıntılı bir şekilde anlatır. Sonra benzer bir resmin Kuzey Amerika'da bir yemek odasında görülmesinden bahseder ve oradan da yine bu resimlerden bir başkasının 1989'da Paris'teki Pompidou Center'da *Magiciens de la terre* sergisinde yer aldığını söyler. *Jyonti* tablolarının Ganeşa, Lakşmana, Vişnu, güneş ve ay, aşk kuşları gibi Hindu mitolojisinden unsurların doğrudan, canlı renklerle resmedilmiş olmalarına rağmen, Hart bu eserlerden söz ederken (bunlar "eser" ise) "sanatçı" yerine "üretici", "sanat" yerine de "görsel imge" ifadelerini kullanmakta ısrar eder. "Uygun olmayan Batılı terminolojiyi" kullanmaktan kaçınmakta kararlı olduğunu anlatır. Aksi takdirde Batılıların "imge ve desenlerin temellerinin bizzat din, ritüel ve mitik temalarda olduğunu, anlamlarını ve güçlerini de üretim ve kullanımlarının dini bağlamından elde ettiklerini" anlamakta zorluk çekebileceklerini düşünür. Bu sanatın, daha doğrusu bu görsel imgelerin yerele özgü estetik ilkeleri "standart Batılı estetiktekilerden farklıdır". Yerel bir bakış açısından bu

2. Manchester münazarası ve Overing ve diğerlerinin tartışmaları Weiner (1994) tarafından yazıya dökülmüştür.

eserlerde mükemmellik "merkezi simgenin tarz, teknik ve kullanılan malzemeler özellikle göz önünde bulundurularak değerlendirildiğinde ideal bir imgeye ne kadar yaklaştığı ile ölçülür. Kullanılan sembolleri uygun bir şekilde yeniden sunmak ve iyileştirmemek önemlidir ancak bir yandan da duvardaki imgenin mümkün olduğunca güzel ve hoşnutluk verici olması gerekir" diye devam eder. Her şey "Batı estetik kanonlarından oldukça farklıdır".

Hart'ın *jyonti* resmi Batılı sanat kavramları kullanılarak anlaşılamaz şeklindeki iddiası ya çok basit ve önemsiz ya da yanlıştır. Eğer ima ettiği Batı resminin geleneksel olarak Hindu mitolojisinden unsurlar içermediği ve akıcı bir şekilde Hintçe konuşan insanlar tarafından düğün kutlamalarının parçası olarak kireç boyalı duvarlara yapılmadığıysa gerçekten de *jyonti* Batılı kategorilere dahil olmaz. Ama bu Hart'ın duruşunu desteklemez. Ona kalsa *jyonti* "bizim anladığımız şekliyle" sanat bile değildir. Bir noktada *jyonti* imgelerini üretenlerle Avrupalı sanatçıların arasındaki kültürel farkı abartmaya başlar:

> Bir sanat galerisinin veya belki de harika bir müzenin duvarında (umduğu gibi) yer almak üzere resim üreten Batılı, tıpkı çağdaş edebiyattan kısa öykü ve romanların tasarlanmış, konumlandırılmış ve günlük hayattan ayrılmış olmaları gibi tasarlayarak, belirli bir şekilde konumlandırarak ve günlük hayattan ayırarak bir nesne üretirken kendi "sanatçı"lığının bilincindedir. Bu ürünler "Bakın bana, ben sanatım!" diye kendilerini belli ederler. Hindu köyündeki ritüel imgelerin üreticisi kendisinin aynı şekilde bilincinde değildir. Anlamını belirli bir şekilde tasarlanmış ve konumlandırılmış bir nesne olmaktan çok hayatta oynadığı rolden alan bir imge üretmektedir.[3]

Batı sanatına dair bu genel açıklamanın kifayetliliğini bir kenara koyalım, Hart'ın burada tamamen farklı iki kategoriyi karşılaştırdığı açıktır. Önümüze içinde aracılar, satış yapan galeriler, para ve müzeler olan bir piyasada iş gören hırslı bir Batılı sanatçı imajı konuyor. Bu tanıdık görüntünün karşısına ise köylerindeki düğünü özel kılma çabalarının parçası olarak evlerinin duvarlarını gelenekselleşmiş dini tasarımlarla süsleyen mütevazı Hint kadınları yerleştiriyor. Hart'ın duygusal ifadeleriyle "bir kadın, bir ana, çocuklarına yardım etmek, hayatlarının sonraki aşamasında başarı-

3. Bkz. Hart (1995); "Batılı estetik kanonlarından farklıdır" s. 131'de, daha uzun alıntı s. 144'tedir.

lı ve mutlu olabilsinler diye onları desteklemek amacıyla bu güzel, duygu yüklü, uğurlu, önemli imgeleri sevgiyle yaratıyor".

Bu karşılaştırma çok anlamsızdır. Batı tarihi işleme, örgü ve dikişle uğraşarak çocuklarının düğünleri için bir çeyizin parçası olarak veya dekoratif nesneler (süslü pastalar vb) şeklinde "güzel" şeyler üreten sayısız anne ve müstakbel kayınvalide ile doludur. Bu güzel veya güzelleştirilmiş nesneler Hint kadınlar kadar Avrupalı kadınlar tarafından da sevgiyle yaratılabilir. Bu üretimin büyük kısmı kumaş veya iplik sanatıdır ama süslenmiş seramik ya da beşik gibi ev eşyalarını da içerir. Bu nesnelerin bir kısmı doğurganlık ve muhafaza gibi dini temalarla ilgilidir. Hart neden Uttar Pradesh'in *jyonti* resimleriyle karşılaştırılabilecek çeyiz veya gelinlik malzemeler gibi Batılı geleneklerden söz etmemiştir?

Metninde görüldüğü gibi başkalarını fütursuzca itham ettiği kültür-merkezcilik suçunu bizzat işlemiştir. Bir kültürdeki belirli bir halk sanatı türünü çalışmış ve bunun bir tür *resim* olduğunu gördükten sonra resim olan bir muadilini bulmak için Batı kültürüne bakmıştır. Ancak *jyonti* ile karşılaştıracak bir şey istiyorsanız New York'ta bir galerinin duvarında asılı duran Mark Rothko'ya bakmak saçmalıktır. *Jyonti* resimleri tüm özenle dokunmuş Maori tüy pelerinlerinden Avrupa halk geleneklerindeki nakışlı örtüler ve örgü battaniyelere, dünyanın evsel ve çeyiz sanatlarıyla birlikte anılmalıdır. Hart, yazısında başka bir yerde Batı'nın yüksek sanat geleneklerine, zanaat geleneklerinden daha yüksek değer biçmesinden şikâyet eder. Esasında Hart tam olarak bunu bizzat kendisi yapmaktadır: Bu Hindu biçimden *resim* olarak o kadar etkilenmiştir ki kendi kültüründeki kadınların evlilik kutlamaları ve çeyizle bağlantılı zanaat geleneklerini görememiştir. Onlar da sevgi gösterip becerilerini ve estetik yargılarını bu işe adarlar.

IV

Sırada ele alacağım yazar Susan M. Vogel'ın kabile sanatları üzerine yazıları, anlatım gücü ve entelektüel yapının kapsamlılığı bakımından daha öncekilerden çok daha üstündür. Fakat muhteşem kitabı *Baule: Afrikalı Sanat, Batılı Gözler* onlarınkine benzer bir tez içerir: "Bu kitap benim Baule kültürüne ait bazı nesnelerden Batılı anlamda birer sanat eseri olarak hoşlanmamdan ilhamını aldı ama Baule düşüncesinde ve bireysel olarak Baule hayatında

'sanat eseri'nin ne demek olduğunu keşfetmeyi amaçlıyor" şeklinde bir açıklama yapar. Vogel, "bu nesneleri yapan ve kullanan" Baule halkının "bunları 'sanat' olarak değerlendirmeyip en iyi heykelleri bile aynı işlev ve anlama sahip olduğu takdirde, herhangi bir görsel ilginçliği bulunmayan sıradan nesnelerle eşdeğer" tuttuklarını belirtir. "Bizim anladığımız şekliyle 'sanat' Baule köylerinde bulunmaz ya da bulunsa da köylüler bugün hâlâ köylerde yapılan ve kullanılan, 'Afrika Sanatı' tabir edilen meşhur geleneksel heykellerden ziyade modern ev eşyalarını işaret edebilirler" der.

Bu görüşünü şu gözlemlerle destekler. Birincisi Baule halkı (a) ruhlar ve görünmeyen güçleri, (b) bunların yerleşebileceği kil yığınlarını ve (c) yine bu ruhların mesken tutabileceği üstün nitelikli heykelleri "birleştirir ve birbirine denk görür". Ancak sadece bu sonuncular Batılı anlamda sanattır. İkincisi, Baule halkı "sanat eserlerine Batı kültüründe temel olarak batıl diye nitelenecek büyük güçler atfederler... Yaşam ve ölümün muazzam güçleri müzelerde hayranlıkla izlediğimiz heykellerle bütünleşmiş unsurlardır ve Baule insanları onları bu güçlerden ayrıymış gibi değerlendirmez". Üçüncüsü, en önemli Baule sanat eserlerinin birçoğu büyük izleyici kitlelerinin veya herhangi birinin görmesi amacını taşımaz, genelde gözlerden uzakta saklanır "çok az insanın girdiği panjurları kapalı veya penceresiz odalarda" tutulur ya da kumaşlara sarılıp sadece nadiren ortaya çıkarılır. Bu yaklaşım geniş bir kitlenin "yoğun, övgü dolu bakışlarını" davet eden Batılı estetik nesne anlayışıyla kesin bir zıtlık teşkil eder. Baule halkına göre bakma eyleminin kendisi başlı başına ayrıcalıklı ve riskli bir iştir çünkü yanlış insan için bir heykeli görmek bile ölümcül olabilir. Bu, "bir şeyi görmenin potansiyel olarak dokunmak veya yemekten daha kayda değer, daha tehlikeli ve bulaşıcı olduğu" Baule kültüründe görüşün özel yerini ortaya koyar. (Yani, der Vogel, yanlışlıkla kutsal bir adamın maskını gören kadın bu olaydan dolayı ölebilir ancak ne olduğunu anlamadan ona dokunan kör bir kadın kendini tehlikede hissetmeyecektir; erkekler, bir kadının cinsel organlarını görmenin ölümcül olduğunu düşünebilir.)[4]

Bu değerlendirmeler Baule halkının Batı'nınkinden farklı bir sanat kavramı olduğu, bizim anladığımız şekliyle "sanat"ın Baule

4. Baule halkının "en iyi heykelleri bile aynı işlev ve anlama sahip olduğu takdirde, herhangi bir görsel ilginçliği bulunmayan sıradan nesnelerle eşdeğer" tutması, Vogel (1997), s. 80; "yoğun, övgü dolu bakışlar" ve tehlike için bkz. s. 83-86 ve 110.

köylerinde bulunamayacağı görüşünü destekler mi? Vogel'in takip eden açıklamalarında tekrar tekrar ortaya koyduğu gibi, hayır desteklemez.[5] Baule insanı için yoğun manevi ve kişisel önem taşıyan masklar ve figür heykeller tarif eder. Bunların içinde kişisel portreler ve ruh eşi diye tabir edilenler de bulunur. Elbette sahiplerinin zihninde bu parçalar için sadece duyulara hitap eden ve teknik özelliklerinden ziyade büyülü ve kişisel anlamlar daha fazla yer kaplar: Bu nesnelerden bazıları yakınlarda yaşayan usta oymacılar tarafından bazıları daha az yetenekli sanatçılar tarafından yapılmış olacak ama bu sahibi için çok şey değiştirmeyebilecektir. Ancak bu ayrımlar ve bu sanat türünün manevi dünyayla ilişkilendirilmesi Baule'ye özgü bir olgu değildir. Giotto'nun Padua'daki fresklerinden etkilenen birçok Hıristiyan, öncesinde Giotto'nun sanatının seviyesine yaklaşamayan benzer başka fresklerden aynı derecede duygulanmış olabilirler. Başka bir deyişle ilk izleyici eserin sanatsal değerlerinin diğerleriyle karşılaştırmasına genel olarak belki çok az ilgilenmiş, bu durumda onları sadece dinsel anlatı olarak değerlendirmiştir. Giotto'nun zamanındaki izleyicisi için ne kadar önem taşımış olduğunu kavramamız için, bizim çok sonradan eserinin belirli bir *dini* düşünce düzeni içindeki konumunu bilmemiz gerekir. Din, birçok zaman iç içe geçmişse de sanatla karıştırılmak zorunda değildir. Yani bir sanat tarihçisinin Giotto'nun eserlerini din veya toplumsal tarih bakımından değil teknik, biçimsel mükemmellik ve temsil şekilleri gibi sanat tarihinin parçası olan yönleriyle tartışması tamamen makuldür. Giotto'nun tablo ve fresklerinin estetik özellikleri dinin bir yan ürünü değildir. Üstün yetenek, sanatsal ifade ve dini geleneği bir araya getirirler. Aynı şey Baule maskları ve figürleri için de geçerlidir. Bu nesnelerin ilk izleyicileri tarafından dini nesneler olarak görülmeleriyle (Giotto'nun durumunda *İncil*'deki hikâyelerin resimlendirilmesi veya belki de sadece dinsel törenler için renkli bir arka plan, Baule kültüründe ruhlara "mesken" olmuş güçlü nesneler) sanat eseri olarak statüleri, tartışmalı hale gelmez. Baule halkı birçok açıdan egzotiktir ama böyle olması sanatlarının bizim geleneklerimizle apaçık benzerlikler taşımadığı anlamına gelmez.

Vogel, Yoruba ikiz bebeklerini incelerken başka bir tür egzotikleştirme dürtüsünün peşine düşer. Yorubalara göre ikizler alt

5. Vogel (1991); Novitz (198); s. 27.

düzey Tanrısal varlıklardır ve geleneksel animist dine göre öldükten sonra *ibeji* denen heykelleri mesken edinen ikizlere saygı olarak yapılan bir ağaç oyma türü vardır.[6] Ancak Vogel'in açıkladığı gibi, bu gelenek özellikle Müslüman ve Hıristiyan ailelerde giderek etkisini kaybetmektedir. Muhteşem bir özenle üretilmiş eski oymalar yerlerini ucuz, basitleştirilmiş alçak kabartmalara, bazen de daha da ucuz Tayvan malı ve Avrupalı görünümlü plastik bebeklere bırakmaktadır. (Daha yakın zamanda artık ikiz kültünde heykel hiç kalmamış, yerini fotoğrafa bırakmıştır. Çoğu zaman, hayatta kalan kardeşin fotoğrafının ikinci bir kopyası ölen kardeşin yerine geçer.) Hem Vogel, hem de onun ardından David Novitz, Yoruba halkının geleneksel ahşap heykelleri plastik bebeklerle ikame etmekte bu kadar hevesli olmalarınan özellikle etkilenmişlerdir. Vogel bu pratikleri, "ithal edilen şeylerin geleneksel sanat eserlerinin yerlerini almak üzere yaratıcı kullanımı" olarak değerlendirir. Novitz daha radikal bir sonuç çıkarır: "Bizim kültürümüzde sanat olduğu kesinlikle düşünülmeyecek" seri üretim oyuncak bebekler bu kadar kolaylıkla yerlerini alabildiğine göre *ibeji* heykelleri, "orijinallikleri, güzellikleri veya boyutları sebebiyle değil, ölen ikizin anne babasının hayatında yer almaya devam etmesi işlevini yerine getiren yarı dini yapıtlardır." Novitz'e göre, *ibeji* oymalarının "Yoruba toplumunda kapladığı kamusal alan, sanatın bizim toplumumuzda işgal ettiği kamusal alanın çok uzağındadır".

Ama plastik bebekleri bir kenara bırakacak olursak, ister bizim anlayışımızla ister başka bir şekilde değerlendirilsin, bu hikâyede geleneksel veya daha yakın zamanlara ait *ibeji* oymalarının sanat olmadığı iddiasını haklı gösterecek hiçbir ayrıntı yoktur. Son bölümde ele aldığımız sanat ölçütlerini hatırlarsak, eski *ibeji* heykelleri (a) ustaca yapılmış nesnelerdir, (b) ayırt edilebilir, geleneksel bir tarzda üretilmişlerdir ve (c) niteliksel eleştiriye tabidirler. İnsanlar tarafından (d) çok özel nesneler olarak değerlendirilirler; herkese açık değil şahsi olmaları teşhire daha da özel bir hava verir. Ayrıca (e) hayal gücü nesneleridirler, yani ölen çocuğu temsil edip onun ruhuna ev sahipliği yaparlar ama gerçekte yerine geçmezler. Hepsi bir arada değerlendirildiğinde bu özellikler *ibeji* oymalarının sanat eseri olduğunu söylememize olanak tanır.

---

6. Yoruba ibejileri için bkz. Vogel (1991), s. 88-90.

Aynı özellikler Vogel'in son zamanlarda Tayvan malı oyuncakların kabul görür hale gelmesini, eski geleneklerin yaratıcı bir şekilde güncellenmesi olarak hemen kabul etmesiyle de çelişir. Plastik bebeklerin *ibeji* olarak kabul görmesinin birçok sebebi olabilir. Yoruba yaşantısının Hıristiyanlaşması kesinlikle başlıca etmenlerden biridir. Şüphe yok ki özel olarak oyma yaptıramayacak kadar fakir veya *ibeji* heykelleriyle özellikle Yoruba sanatı olarak ilgilenmeyen (ve dolayısıyla Yoruba kimliğinin sanat yoluyla zenginleşmesi ve gelişmesi kendilerince bir anlam taşımayan) Yoruba anneler vardır. Plastik bebeklerin sadece yeniliklerinden kaynaklanan bir çekicilikleri bile olabilir. Ama genel olarak herhangi bir kültürde yerel bir sanat biçimini önemsemeyen insanların olması veya bu biçimin yitip gitmesine yetecek kadar uzun bir süre ilgilerini kaybetmeleri, bize bunun sanat olup olmadığı konusunda pek bir şey ifade etmez. 19. yüzyılda Güneybatı Amerika'da Pueblo toprak çömleklerin yerini ucuz (ve daha kullanışlı) teneke kapların alması gibi, Yoruba *ibeji* kültünün plastik oyuncaklarca istila edilmesi bir sanat geleneğinin yenilenmesi değil aslında ölümüdür.

Vogel incelemesinin büyük bölümünde Batılı okurlarının zihninde Baule ve Yoruba sanatlarını yabancılaştırmaya çalışmış, "sanat" kelimesi her karşılarına çıktığında akıllarına gelen önkabuller üzerine durup düşünmelerini istemiştir. Öğrenilmiş kültürel alışkanlıkların bu şekilde "unutulması" talebi kesinlikle takdire şayandır: Böylelikle Batılı okur anlayışını ve değerlendirebilme yetisini geliştirir (bu arada bu, Giotto değerlendirmelerinde de daha sıklıkla uygulanmasından fayda görülebilecek bir stratejidir). Ancak bu yöntem, Baule veya Yoruba kutsal yaratılarını "sanat" olarak nitelemekle kültürmerkezcilik hatasına düştüğümüz şeklinde yanlış bir görüşü de destekleyebilir. Stratejinin bu yönü, etnografik estetikte egzotikleştirici retoriğin birbiriyle çelişen sonuçları olan başka bir şaşırtıcı örneğidir.

Ancak sonuçta öyle görülüyor ki Vogel kendisi de bu retoriğe inanmaz. Baule sanatının tuhaflığını açıklamaya çalışmış, kitabının sonuç bölümünde ise aşinalığına okurlarını ikna etme noktasına gelmiştir: "Bu kitapta tanımlanan hiçbir şey tamamen Baule halkına özgü değildir. Aslına bakarsanız, bunun gibi çok sıkı bir şekilde odaklanmış sanat çalışmasının en ilginç yönü, tam da başka uzak yerlerdeki kültürlerin sanatına ne kadar ışık tutabileceğinde gizli olabilir."

V

Herhangi bir yabancı pratiğin, x diyelim, "Bizimkinden farklı bir x kavramları var" diyebilmemiz için bizim kültürümüzdeki tanıdık pratikten ne kadar farklı olması gerekir? Bu soruya karşılık olarak verilen, bildiğim kadarıyla hiçbir antropolog tarafından ciddi ve sistematik olarak savunulmasa da çoğu zaman ima edilen veya gayri resmi bir şekilde ortaya konan, uç bir cevap var. Bu cevap, her türlü kavramın anlamı, içinde yerleşik olduğu diğer kavramlar ve kültürel biçimlerden müteşekkil olduğuna göre, kavramlar *asla* kültürler arasında anlamlı bir şekilde karşılaştırılamaz diyen kültürel görelilik türüdür. Ölçekdeşlik tezi olarak tabir edilen, kültürel benzersizliğe vurgu yapan bu düşünce, belirli kültürler üzerine uzmanlaşmış etnograflara çekici gelir. Kendi "kabilelerinin" kavramsal dünyası hakkındaki en üstün bilgiye sahip oldukları için onlara ayrıcalıklı bir konum sağlar. Bir kabilenin yerel dilini bilen, nadir ve saklı anlamlar ağına hâkim bir etnografın kültürel yorumlarına dışardan karşı koymak kolay değildir. Bu düşünceye göre kültürler arasında kavramların değiş tokuşu mümkün olmadığından, sadece şiirsel dilin değil herhangi bir tür dilin, ayrıca politik biçimlerin ve toplumsal yapıların, yargı işlemlerinin, yemek yapma ve yeme pratiklerinin, savaşçılığın ve özellikle de sanat eserlerinin çevrilmesi mümkün olamayacaktır.

Kavramların sürekli karşılaştırıldığı ve kültürler arası kullanıldığı etnografın günlük işlerinde böyle bir ölçekdeşsizlik esasında hiçbir zaman verili bir hakikat olarak değerlendirilmez. Yine de etnograflar zaman zaman bir kabilede şu veya bu pratiğe dair "bizdeki kavram yoktur" iddiasında bulunurlar. Bence "farklı kavram" fikri neredeyse tüm bağlamlarda anlaşılabilirlik sınırlarının ötesine taşırılmıştır ve şimdiye kadar da sanatla bağlantılı, geçerli bir kullanımına rastlamış değilim. Öncelikle, kültürel biçimin emsalsiz olduğu iddiası ya da bizim kültürümüzde ifade ettiğinin başka bir kültürde geçersiz veya uygulanamaz olması fikri, bu iddiada bulunan kişinin yabancı anlamla benzerlikler kurulabilecek, Batı kültüründeki potansiyel olarak kıyaslanabilir uygulamalara ve anlamlara çok iyi hâkim olmasını gerektirir. Bu tamamen kuramsal bir mesele değildir. Yabancı anlamlar söz konusu olduğunda kültürel emsalsizliği öne süren her etnografa "*Kendi kültürün hakkında, bir karşılaştırılamazlık iddiasında bulunabilecek kadar ken-*

dine güveniyor musun?" diye sorulmalıdır. Bu sorun, Hart'ın yazısının özünde yer alır. Avrupa'da galerilerde sergilenen türden değil, çeyiz sanatı bağlamında üretilen geleneksel, dini halk resmi olan *Jyonti* resimleriyle uygun karşılaştırmayı bulamamıştır. Genel olarak ifade edecek olursak bu durum sanat antropolojisinde sıklıkla karşılaşılan bir eksikliktir. Bir ilişkiler sisteminin haritasını çıkarmakta çok iyi olan antropolog, yerele özgü sanatın değerlendirmesine gelince yine de duyarsız bir ahmak olabiliyor.

Vogel'in sunduğu Baule örneklerinde mesele başkadır. Batı sanat pratiğinde, bu eserlere atfedilen sihirli güçler için yakın bir karşılık bulunmuyor (yine de, bugün bile Avrupa'da, Amerika'da veya Hıristiyan dünyasının Filipinler gibi uzak bölgelerinde zaman zaman görülen ağlayan veya iyileştiren dini heykelleri hatırlatıyorlar). Ancak Baule ruh eşi heykellerinin gerektirdiği beceri ve estetik özellikleri görmekte zorlanmayız. Vogel'in içgörüleri sayesinde Baule halkı için ruh eşi fikrinin psikolojik işlevini de anlayabiliyoruz. Genel olarak sanat hakkındaki düşüncelerimizle yabancı bir pratiğin bu sanatsal/sihirli/dini diğer yönlerini birleştirmek Batılı entelektüel muhayyile için aşılamayacak bir engel sayılmaz. Özellikle Vogel, Baule sanat ve inanç dünyasının net, anlaşılabilir bir tablosunu çizer. Bize Baule kültüründe sanatın yeri hakkında ne kadar şey söylerse söylesin, onu anlamak için kendi sanat "kavramımızı" esnetip ayarlama ihtiyacı duymayız.

Kültürler üstü bir kavram olarak yemek yapmayı düşünün. Diyelim ki bir kabile var ve bu kabilenin herhangi bir yiyeceği pişirmek için kullandığı tek yöntem suda kaynatmak olsun. Bu kabilede hazırlanıp yenmiş olan her şey ya çiğdi ya da kaynatılmıştı. "Bizdekinden farklı bir pişirme kavramları var" der miydik? Hayır, bizdekine göre sınırlı bir teknik repertuvarıyla da olsa yemek pişiriyorlar. Ama daha geniş bir teknik çeşitliliği tek başına pratiğin kavramını değiştirmez. Mikrodalganın icadı pişirme kavramını değiştirmedi, yeni bir yol getirdi. Hiç mikrodalga kullanmamış olmalarına rağmen büyük büyük babalarımız da bizimle aynı pişirme kavramını paylaşıyorlardı. Ama varsayalım bir kabile keşfettik ki yiyeceklerini hiçbir zaman ısıtmamışlar, böyle bir şey duymamışlar bile. Onun yerine yemeden önce her zaman üzerinden bir ruh asası geçirmişler. O zaman "bizimkinden farklı bir pişirme kavramları" olduğunu söyler miydik? Yine hayır. Ruh

asasıyla yaptıkları yemeği kutsamak mı, takdis etmek mi, zehirleri defetmek mi, yenmesi olayını onaylamak mı; ne olursa olsun, *pişirmek* değildir. (Sembolik olarak pişiriyor da olmazlar. Asanın sembolik olarak yemeği pişiriyor olabilmesi ancak pişirmenin ne demek olduğunu bilmeleri halinde mümkün olabilirdi. Fakat bu zaten pişirme kavramına sahip oldukları anlamına gelirdi.)

Benzer şekilde, sanat kavramı ahşaptan oyulmuş olmalarına rağmen *hiçbir zaman* hayretle, memnuniyetle ya da büyük bir merakla kamusal alanda veya özel olarak izlenmemiş (Tanrılar gibi insan dışı varlıkların bile bakması beklenmemiş) nesneler içeren bir kültür düşünün. Bu nesneler hiçbir eleştirel söyleme maruz kalmamış, sergiledikleri beceri hayranlığa sebep olmamıştır. Hiçbir şeyin temsili değildirler ve ayırt edilebilir düzenli bir tarzla üretilmemişlerdir. Kapı takozu olarak kullanılmışlarsa da, kapıları açık tutmak için yerleştirmek ve kapatmak için kaldırmak dışında dikkat çekmemişlerdir. Bu kabilenin "bizimkinden farklı bir sanat kavramı" olduğunu söyleyebilir miydik? Hayır; buraya kadar sağlanan kanıtlara göre bu nesneler her ne olursa olsun (belli ki kapı takozu), "Batılı anlamdan farklı bir anlamda" sanat değildirler. Hangi daraltılmış, uzak, tuhaf veya müphem anlama ulaşmak istersek isteyelim, daha önce deneyimlemediğimiz gizemli bir nesne, sanat eseri olarak nitelenebilmek için bu özelliklerden bazılarını paylaşıyor olmalıdır. (Deneyimin duyusal haz vermesi, geleneksel bir tarzın dahilinde veya karşıtı olarak yaratılmış olma, yoğun hayal gücü dikkati içerme, beceri kullanılarak üretilme veya gerçekleştirilme, sembolik veya temsili olma, duygu ifade etme gibi.) Bu hususlar sadece Batı kültüründe değil, Asya'nın büyük sanat geleneklerinde ve Afrika, Amerika, Avustralya kabile kültürleri de dahil olmak üzere dünyanın geri kalanında sanatın paylaştığı özelliklerdir. Eğer bu yerleşik fikirler ağıyla fark edilebilir bir bağlantısı yoksa gizemli nesne yeni bir tür olmak bir yana, hiç sanat değildir.

VI

Yorumları aydınlatıcı da olsa hatalı da olsa antropologlar sanata yaklaşımlarında en azından etnografik kanıtlara dayandıklarını düşünürler. Diğer yandan felsefecilere işleri gereği tamamen hayali düşünce deneyleri uydurma izni verilmiştir. Örneğin, Wittgenstein usulünce analiz, genellikle uydurma bir antropolojiyle

başlar: "Bir kabile hayal edin..." Böyle bir düşünce deneyini de egzotik bir kabilenin bizimkinden tamamen farklı bir sanat kavramı olabilir mi sorusunu denemek için Arthur Danto düzenlemiştir. Başka bir kültürde, *ne kadar zihnimizi zorlarsak zorlayalım bizim estetik algımızın erişiminin dışında kalan* yeni bir estetik değerler dizisi, estetik duyarlılığı ve estetik evreni hayal edebilir miyiz? Yabancı bir kültürde içerden birisi söylemeden ayırt edip algılayamayacağımız tamamen yeni bir sanat türü olabilir mi?

Danto bizden bir dağın iki tarafında, birbirleriyle hiç bağlantısı olmadan yaşayan iki Afrikalı kabile hayal etmemizi ister. Her ikisi de, hangisine ait olduğunu anlayamayacağımız kaplar ve sepetler üretmektedirler. Ancak dış görünüşteki bu benzerliğe rağmen aslında aralarında dünyalar kadar fark vardır. Çömlek İnsanları olarak tabir edilen kabilenin kültüründe kapların önemi çok büyüktür. Onların kozmolojisine göre Tanrı bir çömlek ustasıdır ve çömlekler de tüm kozmolojinin bir ifadesidir. Bu çömlekleri üreten insanlar birer sanatçı olarak toplumda saygı görürler. Dağın diğer tarafında yaşayan Sepet Halkı, kendilerine göre "evrenin ilkelerinin vücut bulduğu" sepetler yaparlar. Kozmolojileri sepet fikri etrafına inşa edilmiştir ve her bir sepet büyük bir anlama ve ruhsal güce sahip sanat eseridir.

İşe bakın ki Sepet Halkı aynı zamanda çömlek yaptığı gibi, Çömlek İnsanları da sepet üretmektedirler.[7] Etnograflar büyük hayranlık duysa da Sepet Halkının kendisi çömleklerine herhangi bir özel önem atfetmez. "Balık ağları, ok başları, ağaç kabuğu ve ketenden yapılan tekstil ürünleriyle eşdeğer", sıradan birer araçtırlar. Çömlek İnsanlarının sepetlerine karşı tutumları da buna benzer. Kabilelerinde sepet üreticileri zanaatkâr olarak değerlendirilir ama birer sanatçı oldukları düşünülmez.

Danto'nun anlatısında Çömlek İnsanları ve Sepet Halkından elde edilen nesneler bir Güzel Sanatlar Müzesi ve Doğal Tarih Müzesinde sergilenecekleri zaman sıkıntı ortaya çıkar. Bekleyeceğiniz gibi, Çömlek İnsanlarının çömlekleri ve Sepet Halkının sepetleri, sanat eseri oldukları için Güzel Sanatlar Müzesinin İlkel Bölümünde tutulurken, Sepet Halkının çömlekleri ve Çömlek İnsanlarının sepetleri Doğal Tarih Müzesinde diğer araç gereç iş-

---

7. Çömlek İnsanları ve Sepet Halkı için, bkz. Danto (1998). Yorumlar "sanatı meydana getirir" iddiası Danto (1986), s. 45'te yer alır.

levli nesnelerle birlikte sergilenmektedir. Ancak Doğal Tarih Müzesi, Çömlek İnsanları ve Sepet Halkının günlük hayatının resmedildiği, tarlalarda çalışan, dokuma yapan, bebek bakan kabile insanlarını gösteren iki de maket sergilemektedir. "Çömlek İnsanlarından bir çömlek ve Sepet Halkından bir sepet, kendi maketlerinde bir nevi ayrıcalıklı bir şekilde konumlandırılmış olarak... belki de yoğun duyguların nesnesi olacak biçimde diğer her şeyden ayrı bir yerde durmaktadır." Her iki maket de rehberli bir okul turuna gösterilir. Aralarından bir kız, Sepet Halkı maketindeki hürmet edilen sepet ile Çömlek İnsanları maketindeki dağılmış, yer yer bozulmuş, kullanılmış sepetler arasında hiçbir fark göremediğini söyler.

Aradaki farkın uzmanlar tarafından anlaşılabileceği şeklindeki ifadelerle geçiştirilse de çocuğun sorunu çözülmemiştir: Eğer bir grup nesneyi sanat eseri yaparken diğer grubu araç gereç olarak bırakan farkı *biz* göremiyorsak, bu ayrım *bizim için* bir şeyi değiştirmeli midir? Fiziki bilimsel ölçütler, Danto'ya göre haklı olarak, göz ardı edilmiştir: Bunlar önem arz eden farklar olamazlar. Ancak çocuğun sorusu bence kültürler üstü estetik algı meselesi üzerine düşünen herkesi huzursuz edecek bir noktaya işaret eder. Danto'nun örneği, uzak kültürlerin estetik eleştiriye tabi tutulmasına en can alıcı noktasından meydan okur. Çünkü bir kabile için bir çömlek veya sepetin ne ifade ettiğinin ya da herhangi bir şey ifade edip etmemesinin bizim ona dair estetik takdirimizle alakası olmayabileceği ihtimaline dikkat çeker. Bir kabile sanatı eserine hayranlık duyup da veya bir masktan, oymadan etkilenip de akla gelen tuhaf ihtimallerden kaçınabilen yoktur: Bunu yapan kişiyi de aynı şekilde etkiledi mi? Ait olduğu kabilenin gözünde türünün iyi bir örneği mi? Özel ruhani önemi olan bir parça mı? Sadece işlevsel bir nesne mi? Turistik bir kitsch mi?

Danto küçük kızın sorusunu geçiştirmek için farazi bilgileri (yanlış bir şekilde) kullanan ilgili uzmanların kim olduklarını hiç söylemez, biz de müzedeki bilim insanları veya küratörler olduklarını varsaymak zorunda kalırız. Düşünce deneyindeki tanıma göre onların bile sadece görsel incelemeyle aradaki farkı anlayamayacaklarını düşünmemiz gerekir. Bu, bize estetik hazzı vermesi beklenen görsel incelemenin aynısıdır. Ancak Danto, aradaki farkı gerçekten görebilecek, bana hayati derecede önemli gibi gelen,

bir grup potansiyel uzmanı tartışmaya dahil etmemiştir. Peki ya bizzat Çömlek İnsanlarının çömlekçileri? Tıpkı Danto'nun tarif ettiği gibi mitolojisiyle, anlamlamalarıyla, çömlek kavramına sığdırılan ve kabilenin her bir çömleğiyle canlandırılan hayat fikriyle Çömlek İnsanları kültürünü hayal etmemize rağmen yine de *Çömlek İnsanlarının çömlekçileri, kendi yaratılarını dağın ötesindeki bir başka kabilenin kullandığı işlevsel nesnelerden kendileri ayırt edemezler* diyebilir miyiz?

Nihayetinde Danto'nun hikâyesi sadece küratörlüğün zayıflıklarıyla değil, bizzat kabilelerin sanatsal yaşamıyla ilgilidir. Benim de hem müze koleksiyonlarından hem de Yeni Gine ormanlarındaki saha çalışmalarımdan edindiğim kabile sanatına dair kendi deneyimimin her bir yönü ve unsuru, Danto'nun kabilelerinin insani olarak mümkün olmadığını göstermektedir. Tabii ki kelime işlemcisinde yanlışlıkla *Hamlet*'i yazan maymun gibi, mantıken imkânsız değildirler. Ama Danto'nun hikâyesini bu kadar baştan çıkarıcı yapan sadece mantıki olasılık değildir. Etnografik sanat alanında çalışmış herkes size birçok bireysel vakada bir eserin nasıl ele alınması gerektiği konusunda belirsizlikler olacağını söyler: Sanat kategorisine mi koymalı yoksa sıradan bir insan yapımı nesne mi demeli ya da dışardan gelenlere satılmak üzere yapılmış turistik bir parça olduğunu mu düşünmeli yoksa yaratıcısı için manevi önem taşıyan bir sanat eseri mi? Ancak Danto, belirli bir eser hakkındaki yanılgıyı göstermiyor. Onun yaptığı daha ziyade *bütün bir kabile sanatı türünün veya geleneğinin bizim gözümüzde başka bir kabile sanatı türü veya geleneğinden ayırt edilemez* olduğu bir durum tarif etmek. Esasında gerçek dünyada koca bir sanat geleneğinin bir işlevsel nesne üretimi geleneğinden ayırt edilemez olması fikri, bana kalırsa en az bir maymunun *Hamlet*'i yazması kadar olasılık dışıdır.

Danto'nun betimlediği kadar tuhaf bir başka kalıcı kültürel davranış örüntüsü hayal edebilir miyiz? Eğer çömlekler mitolojileri ve manevi boyutlarıyla birlikte, Çömlek İnsanları nezdinde Danto'nun atfettiği gibi önemliyse ve çömlek yapımı en kıymetli sanatlarıysa o halde bu kabilenin çömlekçilerinin, yapıtlarının üretimi ve süslenmesi konusunda özenli olmalarını bekleriz. Tasarım ve süslemede mükemmellik arayan bir eleştirel düzen dahilinde, üretim için en iyi kili bulmak, tam olması gerektiği gibi bir

son kat elde etmek üzere fırınlamak gibi şeyler düşünerek çalışıyor olurlardı. Danto'nun anlattığı şekilde en iyi çömlekçilerine hayranlık duymaları ve en güzel çömleklerini el üstünde tutmaları ancak bu şekilde anlamlı olabilirdi.

Felsefi düşünce deneylerinden gerçek hayattan bir örneğe dönelim: Saha çalışması yaptığım Yeni Gine'nin Sepik Nehri oymacıları. Danto'nun çömlek ve sepetçileri gibi, Sepik oymacıları da hem manevi ve büyülü öneme sahip eserler hem de sadece kullanım amaçlı şeyler üretirler. Kullanım amaçlı oymalarının bazıları oldukça pahalıdır. Tek özelliği "hatlarının güzelliği" olan kanolar, pek süslenmemiş toprak kaplar ve ağaçtan oyma aletler yaparlar. Ama aynı zamanda Sepik Nehri boyunca süzülen timsah kafası şeklindeki pruvaları özenle süslenmiş kanolara, zarif bir biçimde güzelleştirilmiş pişirme kaplarına ve oyma tokmaklarına da rastlarsınız. Önemi bir ruhun gönlünü hoş tutmaktan öteye gitmeyen şifa tılsımları ve ataları temsil eden figürler bulunur. Ve son olarak, çakışmanın ve belirsizliklerin yoğun bir şekilde bulunduğu bir alanda sadece turistlere satmak üzere yapılmış oymalar bulunur. Bunların çoğu oldukça epey bayağıyken bazıları oldukça iyidir.

Sepik sanatı konusunda deneyimli olmayan Avrupalılar, tespit edilecek bazı ince ayrımları doğal olarak fark edemezler. Ama sebat ederseniz turistlere satılmak üzere yapılmış insan biçimli bir oyma ile bir atanın ruhunu memnun etmek için büyük ciddiyetle yapılmış olan arasındaki esas farkları keşfedebilirsiniz. Örneğin, bir turist, oymada ön taraftaki kabul töreni yara izlerini görür ancak arka tarafta bunlardan özellikle yapılmadığını fark etmez. Atanın ruhu sırt yaralarının eksikliğini görecek, aynı zamanda oymanın garamut gibi sert bir ahşaptan büyük zahmetle mi yapılmış yoksa yumuşak, kolay oyulabilecek bir ağaçtan mı üretilmiş bilecektir. Turistlerin farkına varamayacağı kısa yolları ruhlar hiç sevmezler. Ruh, çok büyük boyutlarda bir oyma tercih edebilir ve yirmi kiloluk bagaj sınırlamasını da dert etmez. Bu yüzden bir ruhu memnun etmeye çalışan Sepik oymacısı, sanat eseri tamamlandığında belirgin bir şekilde kendini gösterecek yoğun bir amaç bilinciyle çalışacaktır. Van Gogh resmindeki tutku yoğunluğu Batılılar için nasıl aşikârsa, böyle içsel özellikler bu konuda eğitimli bir Sepik gözüne veya bir Sepik uzmanına göre aynı şekilde apaçık ortadadır. Sepik olsun olmasın herkes belirli bir oymadaki

doğaüstülük niyetinden şüphe duyabilir. Ancak çoğu durumda, doğal olarak akla gelen sorular Van Gogh'un amacının ciddiyeti sorgulanırken beliren soru işaretlerinden fazla değildir. Dahası, Sepik anlayışına göre sanatsal mükemmellik için gerekli ölçütler, ilkesel olarak zamanı ve öğrenmeye niyeti olan herkese açıktır. Sepik kültürü içinde ayrılmaz bir biçimde mühürlü değildirler. (Eğer herhangi bir şekilde öğrenilebilir olmasalardı, bir sonraki Sepik oymacısı nesline öğretilemezlerdi bile.)

Danto'nun meydan okumasını unutmadan, ben de başka bir felsefi düşünce deneyi önereyim. Bu kısmen Yeni Gine deneyimime dayansa da hayali bir benzetimdir. Bir karikatür olabilir ama her bir detayında bizzat benim tarafımdan veya Pasifik bölgesinde çalışmış etnograflarca gözlenmiş gerçekler ve olaylar tarif edilmiştir. Yine iki halk düşünün ("kabile" kelimesi Okyanusya'da teknik açıdan doğru değil). Orman İnsanları diye adlandıracağım birincisi, geceleyin mağara benzeri Ruh Evinde, titreyen alevlerin ışığında bakılınca içlerine ölülerin ruhlarının girmesiyle canlanan oymalar üretirler. Taş ve kemikten aletler kullanan Orman İnsanlarının usta oymacıları topluluğun geri kalanından özel bir saygı görür ve birkaç tanesi kayda değer eserleriyle tanınırlar. Bu insanlar (bu kültürde oymacıların hepsi erkek, dokumacıların da hepsi kadındır), çoğunlukla insan ve hayvan figürlerinden oluşan müthiş çeşitlilikte oymalar üretirler. Orman İnsanları özellikle, yaşadıkları kadim yağmur ormanının en sert yaşlı odunlarından yapılmış oymalara değer verir; Tanrıların yapımı zor oymalardan daha fazla hoşnut olduklarına onlar da inanırlar. Oymaları arada sırada ormanda gizlice üretilir ve yine ormanda bir yerlerde çocuklar tarafından bulunurlar. Aynı zamanda oraya Tanrılar tarafından bırakıldıkları söylentileri yayılır. Orman İnsanları bu oymalara dua eder, şifa için veya avlarında şans getirmesi amacıyla domuz yağı, kan veya spermle kaplarlar. Hâlâ çağdaş medeniyetten izole bir şekilde yaşadıkları için Orman İnsanlarının kendi oymacılarının ürettikleri dışında temsili imgelere erişimleri yoktur. Yakınlardaki diğer kültürlerin az çok benzer oymaları dışında başka bir kültüre ait resimler veya oymalar görmemişlerdir. Kendilerinin de iki-boyutlu boyama veya çizim gibi bir gelenekleri yoktur. Oymaları bize gerçekçi göründüğü zamanlarda bile kendilerine has Orman İnsanları usulünce uzunlaştırılmıştır. Bazen Orman İnsanları güç-

lü oymaları çalmak için komşularına baskınlar düzenlerler. Nesiller geçtikçe birçok insan bu baskınlar sonucu ölmüştür. Oymalar onlar için çok önemlidir.

Başka bir kabile daha vardır ki tarihi ve kültürel olarak Orman İnsanlarıyla yakından ilişkilidirler. İlişkili olduklarını biliyoruz çünkü dillerinin ve mitoloji sistemlerinde birçok ortak öğe bulunuyor. 1930'larda bir Avustralya devriye memuru onlarla ilk teması sağlamadan önceki kutsal ve dekoratif oymacılıkları da aynı şekilde ortaktı. Her zaman yaşamış oldukları yerde, Güney Pasifikteki büyük bir adada, bir nehir ağzına yakın yaşıyorlar. 1960'larda köylerinin hemen yanına bir Club Med inşa edildi. Resmi olarak hâlâ eski adlarını taşıyor olsalar da kendilerini tuhaf bir şekilde Turist İnsanları olarak adlandırıyorlar. Artık oyma idollere tapmıyorlar ve oymaları kan veya sperme bulama düşüncesi onlar için utanç verici. Çünkü hepsi az çok ahlakçı birer Metodist olmuş. Ancak hâlâ "geleneksel" oymalarını üretmeye devam ediyor ve hepsini Club Med misafirlerine satıyorlar. Yumuşak ahşap ve Alman çeliğinden oyma aletler kullandıkları için hızlı bir şekilde çok sayıda oyma üretebiliyorlar ve genellikle poliüretan cilayla parlatıyorlar. Turist İnsanları, devletin sosyal yardım programı sayesinde konforlu bir hayat sürüyor (devlet, maden işletme haklarını kullanıyor çünkü ülkenin bazı kısımlarında zengin altın yatakları bulunuyor). Bu yüzden oymacılıktan gelen paranın çoğu video oynatıcıları için film satın almaya veya kiralamaya gidiyor. (Turist İnsanlarının yerleşim bölgesine hiçbir televizyon yayını ulaşmıyor ama her evde bir video oynatıcı cihazı bulunuyor. Malayca karması bir dilde dublajlı eski Hong Kong kungfu filmleri daimi bir keyif kaynağıdır.)

Şimdi durup Arthur Danto gibi *hiç kimsenin Orman İnsanlarının oymalarıyla Turist İnsanlarının oymaları arasındaki farkı anlayamayacağını* bir hayal edelim. Ama bir dakika: Bu kadar farklı bağlamlarda, bu kadar farklı amaçlarla üretilmiş oymaların nihayetinde ayırt edilemez olabilecekleri nasıl düşünülebilir? Elbette zaman zaman eski bir oymacı tarafından geleneksel tarzda üretilen bir Turist İnsanları oymasının veya geleneksel modeli kullanan genç bir oymacının ürününün, en azından bir turiste eski bir Orman İnsanları oyması gibi görünebileceğini düşünebiliriz. Ya da belki birçok insan için Turist İnsanlarının Club Med öncesi döneminde üretilmiş bir oymasından ayırt edilemez olabilir. Belki münferit

durumlardır ama türlerin tamamı söz konusu olduğunda Orman İnsanları ve Turist İnsanları oymalarının genel olarak ayırt edilemez olması mı? Felsefecinin masasından kalkıp insani değerlerin ve sanatsal yaratının gerçek dünyasına adım atınca böyle bir manzara maymunun yazdığı *Hamlet* kadar düşük bir olasılıktır.

Danto sanatsal olan ve kullanım amaçlı olan nesneler arasında kavramsal bir ayrım bulunduğunda ısrar ediyor. Bu, ilk bakışta benim şimdiye kadar hem (gerçek) Sepik halkları hem de (hayali) Orman/Turist Halkları hakkında yaptığım tanımlamalarla uyumlu gibi görünüyor. Yapıtlar Danto için pek sorun teşkil etmez. Sadece güzel yapılmış işe yarar nesnelerdir. Sanat eserleri tamamen başka bir şey, kendi deyimiyle "düşünce ve maddenin bir birleşimidirler". Kullanım amaçlı bir yapıt "işleviyle şekillenir ama bir sanat eserinin şeklini içeriği belirler... Bir sanat eseri olmak demek, kanımca, bir fikre cisim vermek, bir içerik sahibi olmak, bir anlam ifade etmektir. Bu yüzden dışardan İlkel yapıtları andıran sanat eserleri, benzedikleri nesnelerin (yani yapıtların) aksine fikirlere cisim verir, içerik sahibidir ve anlam ifade ederler".

Danto'nun bahsettiğini benim düşünce deneyime uygulayacak olursak, Orman İnsanlarının oymaları hayatlarına, mitik tarihlerine ve değerlerine dair derinlerine işlemiş fikirlerin ifadesi olarak kullanılıyor. Turist İnsanlarının oymaları sıradan ticari maldır ve neredeyse hiçbir anlam ifade etmezler. Sanat hem kullanış amaçlı yapıtların hem de turist kitschinin karşıtıdır. Sanatsal nesnelerin fikir ihtiva ve ifade eden, görünürde resmi olarak kayda değer nesneler olduğu konusunda şimdiye kadar herkes hemfikir. Benim hayali hikâyemle Danto'nunki arasındaki fark Danto'nun, algıların hiçbir kıymetinin olmadığı, estetik değerin yorumlama ve kurumsal statüyle hemen belirlenebildiği bir sanat görünümü inşa etmeye çalışmış olmasıdır. Danto, Duchamp'ın hazır nesneleri ve Warhol'un *Brillo kutuları*nın büyüsünde kalmış ve saf Batılıların hakiki ilkel sanat şaheserleriyle sıradan yapıtlar (veya kitsch) arasındaki farkı görmekte başarısız olmalarından etkilenmiştir.[8]

---

8. Sudanlı sanat kuramcısı Mohamed A. Abusabib, Danto üzerine yazdığı ayrıntılı ve başarılı tartışmayı, ilkel sanatın sanat olup olmaması üzerine kafa yormanın can sıkıcılığı hakkında bir notla bitirir: "Sonunda insan düşünmeden edemiyor, ilkel sanat hakkındaki bu soruları öne sürmeden önce "İlkel Müzik Müzik midir?" ya da "İlkel Dans Dans mıdır?" gibi sorular üzerine düşünülseydi, acaba bu meselenin yarattığı karmaşadan kaçınılabilir miydi?" (1995), s. 41.

Danto'nun Çömlek İnsanları/Sepet Halkı dünyasında içerden birisi gelip de evet, bu bir sanat eseridir diye bilgilendirmeden, kültür dünyasına yabancı olan biri sanatsal şaheseri asla tanıyamaz.

Danto'nun aksine, benim düşünce deneyimin anlattığı, ifade içeren sanat ile kullanım amaçlı yapıtlar arasındaki sistematik farkları kabile halklarının bizzat kendilerinin görebilmeleri ve bilgi sahibi Batılı gözlerin de aynı şekilde farkları görmeyi öğrenebilme yeteneği anlamına gelen, eğitilmiş algının esas olduğudur. Kabile işi sanat eserleri çoğu zaman bakanı hoşnut etmeyi (veya şaşırtmayı ya da korkutmayı) amaçlayan, beceri gerektiren işlerdir. Yeni Gine'de veya yerli, etnografik sanatlar âleminin herhangi başka bir köşesinde yerel Duchamp'lar veya Warhol'lar yoktur. Danto yabancının bilgisizliğini alıp, algının hiç yer kaplamadığı bir ilkeye dönüştürmektedir.

Danto başka bir yerde sanat nesnelerinin varlıklarının dahi yorumlamaya bağlı olduğunu öne sürmüştür. İddiasına göre "eserleri oluşturan yorumlamalardır". Sanatçıların ne yapmış olduklarını yorumlamalar tanımlar: "Yorum eserin dışından bir şey değildir: Eser ve yorum estetik bilinçte birlikte doğarlar." Bu, Marcel Duchamp bir galerinin duvarına yaslayıp sanat olarak "yorumlayana" kadar bir hırdavat dükkânındaki sıradan bir kar küreği olan *Kırık Koldan Önce* gibi modernist bir deneyi tarif etmek için güzel bir yoldur. Avrupa modernizminin kavramsal maceraları, tıpkı Sepik sanatçıları ve daha başka sayısız kabile toplumlarının sanatçıları gibi, akla olduğu kadar göze de hitap eden eserler üreten Afrikalı sanatçılardan çok ama çok uzaktırlar. Kabilelere ait bu nesnelerin karşılarındakini hayrete düşürmek, neşelendirmek, şoke etmek ve büyülemek amacı taşıması, onları sanat eseri yapan sanatsal yorumlamanın parçasıdır. Danto, durduğu etnoestetik fanteziden Duchamp'ın hazır nesneleri gibi algıdan bağımsız yorumlamalar oluşturuyor. Tüm sanatsal ayrımlar göz önünde bulundurulduğunda, Çömlek İnsanları ve Sepet Halkının eserleri en az Duchamp'ınkiler kadar ayırt edilemez olurlar. Aksine, gerçek kabile sanatçılarının yorumlamaları algısal ayrımları doğal olarak içerirler.

Bu yüzden bir ilkel sanat türünü öğrenmek, hangi nesnelerin içinde konumlandırılacağı (ve yapıt veya sanat eseri olarak tanımlanacağı) bir kültürel bağlam bilgisi edinmek meselesi değil, gö-

rünsün diye nesnelere kasten yüklenen estetik değerleri görmek üzere kültürel bilgiyi elde etmek meselesidir. Tüm bunların sonucunda, genellikle kabile için en anlamlı türler veya nesneler, gözle görülür bir biçimde algılanabilir içerikle en doluları olurlar. Ataları tasvir eden kutsal oymalar, kültürel arka planla bağlantıları bakımından kazı çubukları veya pişirme kaplarından daha zengin olurlar daha güçlü bir görsel deneyim sunarlar (elbette özel kaplar ve büyülü çubuklar değillerse). Bu durum, ilkel tabir edilen benim bildiğim tüm kültürler için geçerlidir.

Danto, Batı geleneğinde sanatın esası olarak sanatçının yorumuna öncelik verdiğine göre, aynı nezaket iki hayali kabilesine de gösterilmelidir. Bu kabilelerdeki yerli sanatçıları ve uzmanları, Batılı küratörlerin ve okul çocuklarının gözlerinden kaçan farkları algılayabiliyorlar mı diye sorgulamaması kültürmerkezcilik olarak değerlendirilebilir. Ama bu akılsızlık olur: Bir felsefecinin kendi zengin muhayyilesinin ürünü olan bir örneğe kültürmerkezci yaklaşmasının ne demek olduğunu bilmek çok zordur. Nihayetinde Danto, Çömlek İnsanları ve Sepet Halkının yaşadığı bölgenin hem sömürge baş yöneticisi hem de tek etnografıdır. Yine de, eminim ki eğer izin verseydi de birkaç uyanık antropolog daha bölgeye girebilseydi, bu kabileler bambaşka bir hikâye anlatırlardı.

Bölüm 5
Sanat ve Doğal Seçilim

I

Charles Darwin, canlı organizmaların zaman içinde evrildiğini öne süren ilk düşünür değildi. O kadarını Sokrates öncesi dönemden felsefeci Anaksimandros da iki bin beş yüz yıl önce söylemiş, Darwin'in zamanına gelene kadar bu anlayış geniş kabul görür hale gelmişti. Zaten Darwin'in özgünlüğünün kaynağı da tüm hayvan canlılığının birbiriyle ilişkili olduğu ya da organizmaların bazı parçalarının veya davranış örüntülerinin hayatta kalmalarına olanak sağladığı fikri değildir. Darwin'in zamanına gelindiğinde ilahiyatçılar Tanrı'nın doğaya müdahalesinin kanıtı olarak bu tür gerçeklere sık sık başvuruyorlardı. Darwin'in evrim kuramı çok başarılı oldu çünkü evrimi hem anlaşılabilir hem de mümkün

kılan bir fiziksel mekanizma ortaya koydu: Sonrasında doğal seçilim olarak bilinen, rastgele *mutasyon ve seçilimli muhafaza* işlemiyle türlerin gelişimi.

Doğal seçilim, tek bir hamlede dinsel doğacılığı en büyük dayanak noktasından yoksun bırakmış oldu. Darwin, *sanki* bilinçli bir şekilde tasarlanmışlar gibi işlev gören biyolojik organizmalar üreten, tamamen fiziksel bir süreç keşfetti. Gerçekten de "tasarlanmış" idiler ama yeni bir anlamda, bilinçli ve kasıtlı değil körlemesine nedensel süreçlerle tasarlanmışlardı. Bugün hâlâ *İncil* yaratılışçıları, dokumacıkuşu yuvasının çetrefil maksatlılığı veya insan gözü gibi, doğal dünyadaki bazı durumları açıklamak için ilahi tasavvur gerektiğine ısrar ederler. Evrimi açık bir şekilde kavramış birinin yaratıcı düşünceyi ilgi çekici bulması pek olası değildir. Ama sıra evrimi, maksatlı insan planlaması ve eyleminin en üstün örnekleri olan insan zihnine, kültürel ve sanatsal yaşantısına uygulamaya gelince tasarım ve amaç meseleleri, Darwinizmin bilgili savunucularının bile her zaman anlayamayacağı yollardan da olsa en baştan tekrar ortaya çıkarlar. Bağışıklık sisteminin veya iç-kulağın yapı ve işlevini evrimsel ilkelere bağlamak bir şey, Albrecht Dürer tablolarının veya Gérard de Nerval şiirinin evrimle ilişkili olabileceğini düşünmek bambaşka bir şeydir. Darwin, evrim ile insanın sanatsal pratikleri arasında önemli bağlantılar olduğuna inanıyordu. Onun bu konudaki fikirlerine daha sonra, özellikle 7. bölümde bakacağız. Ama önce önemli bir soruyu irdelemek istiyorum: *Birçok farklı biçimiyle sanat türleri başlı başına birer adaptasyon mudur, yoksa onları adaptasyonların modern yan ürünleri olarak ele almak mı daha doğru olur?*

Evrimsel psikoloji, zihnin kültürel ürünlerini hangi yollarla şekillendirdikleri de dahil olmak üzere, adaptif işlevlerin gelişimsel tarihlerinin incelenmesidir. Evrimsel psikoloji, Steven Pinker'ın belirttiği gibi, "zihnin *tasarım* ve *amacını*" –bireysel özelliklerini, önyargılarını ve kapasitelerini– "mistik ve teleolojik anlamda değil, doğal dünyaya hâkim bir mühendislik benzerliği olarak anlama umudu taşır."[1] Söz konusu olan mühendisliğin amacı sadece *sağkalım* ve *üreme* olabilir, örneğin, bir organizmanın sadece yaşam kalitesini iyileştiren veya arzulanır gibi görünen bir şey olamaz. Bu

1. Pinker (1997), s. 20. Westermarck ve ensestten kaçınma üzerine Wilson için bkz. Wilson (1998), s. 173-80.

temel gerçek, evrimsel açıklamanın faaliyet alanını ciddi biçimde kısıtlar. Pinker'ın dediği gibi, "Evrimsel biyoloji, mesela, türün iyiliği, ekosistemin uyumu, güzelliğin kendisi, adaptasyonları yaratan kopyalayıcılar dışındaki varlıkların görecekleri faydalara yönelik adaptasyonlara (örneğin, atların evrim yoluyla eyer geliştirmesi) ihtimal vermez. Aynı şekilde, üremeye katkısı olmayan işlevsel karmaşıklıkları (pi sayısının hanelerini hesaplama adaptasyonu gibi) ve organizmaya, içinde evrimleştiği ortamdan başka bir ortamda fayda sağlayacak anakronistik adaptasyonları (örneğin, doğuştan gelen bir okuma yeteneği ya da *karbüratör* veya *trombon* gibi bir kavram) kabul etmez." Başka bir deyişle biyolojik veya zihinsel bir olgunun evrimsel açıklaması, o olgunun bireyler, toplum veya insanlığın tümü için ne fayda sağlayacağını göstermeye yetmez.

Örneğin, sanatın bizim için birçok farklı şekilde iyi olduğu düşünülür. Kendimizi iyi hissettirir ve bizi teskin eder. İnsan ruhunun derinliklerine inmemize veya hastanelerde nekahet dönemindekilerin daha hızlı iyileşmesine yardımcı olabilir. Topluluğun üyelerini birbirine daha sıkı bağlayabilir ya da onun yerine bize bireyselliğimizi geliştirmenin erdemlerini gösterebilir. Sanat, yaşamsal kriz dönemlerinde teselli verebilir, sinirleri yatıştırabilir veya belki duyguları boşaltarak zihni temizleyen veya ruhu terbiye eden faydalı bir psikolojik katarsis üretebilir. Bu iddiaların hepsi doğru olsa bile, bir şekilde sağkalım ve üremeyle bağlantılandırılmadan, kendi başlarına sanat için Darwinci bir açıklamayı geçerli kılamazlar. Buradaki sorun sanatla ilgili sıcak duygulara kapılıp basit bir klasik mantık yanılgısına düşmektir: "Evrilmiş adaptasyonlar türümüz için avantajlıdır. Sanat türümüz için avantajlıdır. Öyleyse sanat evrilmiş adaptasyondur."

Durun bakalım! Antibiyotikler ve klima da bizim için avantajlıdır ama aynı şekilde avantajlı olan gözün aksine evrilmiş adaptasyonlar değildirler. Hayatlarımız bizim tarafımızdan tasarlanmış veya kültürümüzün gelenekleri ve teknolojisinden bize miras kalmış buluşlarla doludur. Bu avantajlar sonsuzluk derecesinde açık uçlu ve çeşitlidirler. Ancak evrilmiş adaptasyonlar keyfini çıkardığımız veya faydasını gördüğümüz şeylerden oluşan uzun listenin hayati derecede önemli de olsa nispeten küçük bir alt başlığını oluşturur. Bu adaptasyonlar bize acı veya zevk verebilir, duyguları tetikleyebilir veya belirli bir günde bizim avantajımıza işlemeyebi-

lir. Ama doğamızın ve kişiliğimizin parçasıdırlar çünkü *Homo sapiens*in kadim geçmişinde sağkalım ve üreme avantajı taşımışlardır. Pleistosen dönemin savanalarından bu yana çok fazla değişmemiş sabit ve sınırları belli bir liste oluştururlar. Baştan kabul edilen genel insan eğilimlerinin ve arzularının kaynağı, kültürümüzü oluşturan (teknoloji dahil) nesne ve pratikleri geçerli kılan nedensellik zincirlerinin başlangıç noktasıdırlar.

Çikolatayı neden seviyorum? Kısmen tatlı ve yağlı olduğu için. Tatlıyı ve yağı neden seviyorum? Bu sorunun içe bakışla ulaşılabilecek açık bir cevabı yoktur: Ne kadar düşünürseniz düşünün, tek başına vicdan muhasebesi veya kendi kendini tahlil etmek neden tatlı ve yağ sevdiğinizi asla söyleyemez. Şükür ki evrim bize atalarımızın dünyasında hayatta kalmamıza ve ürememize yardımcı olacak arzuları ve yeterlilikleri verdi ama bunlara neden sahip olduğumuzun evrimsel açıklaması anlaşmada yoktu.

II

Ancak çikolata sadece sakaroz, früktoz ve yağ bileşenlerinin teminine yarayan mekanizma değildir. Kültürel olarak kabul görmüş, ekonomide yer edinmiş ve teknolojik olarak ulaşılabilir hale gelmiş bir yol olarak işlevi açlığı bastırmakla sınırlı kalmaz. Hediye veya sevgi göstergesi olarak kullanılabileceği gibi, şeker ustasının sanatkârlığını da ortaya koyar. Evrimsel psikolojinin standart bir terminolojik ayrımını kullanacak olursak, açlık ve tatlı isteği benim çikolata yememin *yakın sebebidir*, genetik olarak evrilmiş tatlı ve yağ ihtiyacım ise *nihai sebebi*dir. Bir yiyecekle ilgili basit bir fizyolojik durumdan söz edilirken gayet anlaşılabilir olsa da böyle bir açıklama modelini toplumsal ve kültürel pratiklere uygulamak başka çetrefil meseleleri gündeme getirir. Tatlı ve yağ, evrimsel nihai sebebin bir türüdür ve şüphesiz modern dünyada çikolata diye bir şeyin bulunmasını gerekçelendirmeye yardımcı olurlar. Ama bu duruma etki eden tek sebep de değildirler. İşin içinde başka nihai sebepler de olabilir. Bu sebepler örnekteki gibi cömertlikle ya da kur yapma durumlarında karşı tarafın hoşuna gidecek hediyeler verme güdüsüyle ilgili olabileceği gibi, şekercilik becerilerini gösterme veya değerlendirme ya da tanıdık bir yiyeceğin tadını çıkarma isteğiyle de bağlantılı olabilirler. Geçtiğimiz yarım yüzyıl boyunca böyle meselelere yaklaşım, tatlı ve yağ isteğinin

çikolatanın varlığının nihai biyolojik sebebi olarak değerlendirilmesi, geri kalan her şeyden sadece biyolojik talebin üzerindeki kültürel kaplama olarak söz edilmesi şeklinde oldu. Darwinci bir yaklaşım hayır, burada bambaşka bir dizi doğuştan gelen içgüdü devrede olabilir der: Örneğin, evrimsel kökenleri olabilecek hediye verme ve beceri gösterisi. Bu gibi evrim sonucu ortaya çıkan ilgi ve davranış örüntüleri, devamında kültürel biçimlenmeye ve değişime maruz kalacaktırlar ama yine de en az tatlı ve yağ isteği kadar, doğuştan gelen kaynaklara dayanabilirler. Çikolatadan sanata döndüğümüzde, sanat dünyasının doğumuna sahne olan daha bile zengin bir psikolojik adaptasyonlar ve kültürel gelenekler birlikteliğiyle karşılaşırız.

Doğuştan gelen içgüdülerin kültürel geleneklerle nasıl etkileştiğini daha iyi anlamak için, çok açık kültürel yansımaları olan başka bir güçlü, evrensel içgüdüden söz etmek istiyorum: Ensestten kaçınma. Burada içgüdünün nihai sebebi (kopyalama hatası riskini en aza indirgeyerek gen havuzunun sağlamlığını korumak) yakın akrabayla cinsel birleşme fikrinden iğrenmek ya da en azından böyle bir şeyle ilgilenmemek şeklinde tanımlanabilecek yakın sebepten çok uzaklaştırılmıştır. Bu içgüdü sistematik olarak ilk kez Finlandiyalı antropolog Edward O. Westermarck tarafından tanımlanmış; araştırmasını E.O. Wilson, insan toplumsal davranışında içgüdüsel doğa ve tarihsel kültürün etkileşiminin çok iyi bir örneği olarak göstermiştir. Açlık kaynaklı iştah hemen anlaşılır çünkü yiyeceği çekici hale getirir. Bunun tersine Westermarck etkisi daha ziyade, çok merkezi oldukları bir alanda, cinsellikte, iştah ve ilginin bulunmayışını temel alır. Yakın kan bağı olan akrabalar için geçerlidir. Fakat kan bağı olsun olmasın üç ila altı yaş arasında birlikte yaşamış çocukların, ileriki yaşamlarında cinsel bağ kurma ihtimallerinin düşük olacağı şeklinde, genel antropolojik kuralda bir yan etkisi bulunur. Bu gerçek, erken yaşlardan itibaren birlikte yetiştirilen çocukların evlilik oranlarının çok düşük olduğu İsrail kibutzlarında onaylanmıştır. Aynı şekilde Çin'de yapılan bir araştırma, küçük bir kız aynı yaşlardaki müstakbel kocasının evinde yaşamak üzere yerleştirildiğinde evliliğin başarısızlık oranının, ergenlikte veya daha sonra yapılan görücü usulü evliliklere kıyasla çok daha yüksek olduğunu göstermiştir. Wilson'ın tarif ettiği gibi, Westermarck etkisi insanlara bilinçdışı bir mesaj

gönderir: *Hayatınızın en erken dönemlerinde yakından tanıdıklarınıza karşı hiçbir cinsel ilgi duymayın.*

Ensestten kaçınma insanların, gençleri cinsel olgunlukla birlikte ayrılan diğer tüm primatlar da dahil olmak üzere, cinsel yollarla üreyen diğer hayvanlarla paylaştığı bir içgüdüdür. Ama insanlarda ensestten kaçınmanın bir de kültürel bir paketi olur. Küçük bir azınlık hariç tüm kültürlerde ensestten kaçınma mitoloji, halk hikâyeleri, kanunlar veya batıl inançlarla açıklanır, ayrıntılandırılır, gerekçelendirilir ve bir sisteme oturtulur. Böylece bir ensest tabusuna dönüştürülür. Bu tip anlatılar Westermarck etkisini makul kılmanın yolları olabilir ama aynı zamanda bambaşka bir kaynaktan da geliyor olabilirler: İnsanların, akraba evliliği durumlarında bazen cücelik gibi şekil bozuklukları, zekâ geriliği hatta erken ölümlerle daha sık karşılaşıldığını gözlemleyebildikleri gerçeğinden. Altmış yazısız toplumun incelendiği bir araştırma, bunların yaklaşık üçte birinin şekil bozukluklarının ensest birlikteliklerden kaynaklandığının doğrudan farkında olduğunu ortaya koyar. Muhtemelen ensest yasaklarının başarısı sebebiyle akraba arası birlikteliğin sonuçlarını gözlemleyip kıyaslayabilecekleri örnekleri olmadığından, bu farkındalık tüm yazısız toplumlarda bulunmaz. Diğer toplumlar, genellikle de okuma yazma ve resmi kanun sistemleri olanlar, ensest yasaklarını düzenleyip akraba evliliğinin etkileriyle açıkça gerekçelendirebilirler.

Öyleyse buradaki, doğuştan gelen kalıtsal özelliklerin (Westermarck etkisi), resmi ifade ve birtakım kültürel kurallar ve anlamlar (ensest tabusu) yüklenmek suretiyle, deneysel olarak gözlemlenebilir sonuçlarla (deforme çocuklar) ilişkilendirilebildiği, karmaşık bir durumdur. Wilson'a göre, ensest tabusuna getirilen bu, kendi tabiriyle "geliştirmeler", içgüdüsel bir dürtünün bilgisizlikten dolayı gerekçelendirilmeye çalışılması gibi görünmektedir. Ancak tabular bazı durumlarda tamamen akla uygun olabilir: Akraba birlikteliği sonucu meydana gelebilecek doğrudan gözlemlenmiş fakat nadir rastlanan, ölümcül bir etki, eğer uzak durulması gerekiyorsa kuvvetli bir drama, batıl inanç veya mitolojik hikâye yoluyla, sözgelimi doğaüstü bir ensest teorisiyle, tabu haline getirilebilir. Başka bir deyişle tabu yapısının bir şekilde deforme çocuklarla sıkça karşılaşılmasından kaynaklanmış olması gayet makuldür. Bu durumda karşımıza bir ucunda bilinçdışı, doğuştan

gelen dürtüler, tercihler ve kapasitelerin hareket alanı, diğer ucunda rasyonel gözleme, bağımsız dürtülere ve aynı zamanda sadece öğrenmeye dayalı davranışın bulunduğu bir düzlem çıkıyor. Bu iki doğal ucun arasında, yerel ve geleneksel kültürlerin, miras alınan doğa ile onu yönlendirerek, kullanarak, değerlendirerek ve ona direnerek birleşmesi yoluyla inşa ettiği yapılar bulunur.

Bazen batıl inançlar ve mitolojiler içten gelen dürtüleri meşru kılarken, bazen de sadece dışardan yapılan deneysel gözlemi doğrulayabilirler. İnsan yaşamının büyük kısmı, içgüdü, gelenek, otorite (Pleistosende şamanlar, bugün "uzmanlar" ve medya) ve deneyimle gelen kanıtlara dayanan kişisel rasyonel seçimlerin etkilerinin birbirine girdiği, ortada kalan bölgede geçer. Böyle analitik kategorileri açlık susuzluk, yılanlardan (ve elektrik prizlerinden) korkmak, seks ve üreme, ensestten kaçınma, adalet duygusu, dil, toplumsallık vb günlük yaşamın gerçeklerine uygulamakta fayda vardır. Kültürel olarak sanat kadar yüklü bir şeyi harekete geçiren evrilmiş kaynakları ve doğuştan gelen dürtüleri tanımlarken bu analizi akılda tutmak özellikle önemlidir.

III

Evrimsel açıklamanın altın standartı adaptasyon adı verilen biyolojik kavramdır: Bir organizmada öngörülebilir bir biçimde gelişerek organizmanın sağkalım ve üreme şansını artıran kalıtsal nitelikli psikolojik, duygusal veya davranışsal karakteristikler. Peki, insan biyolojisinin ve zihinsel yaşamının adaptasyon olmayan sayısız özelliği ile adaptasyonun ilişkisini nasıl tanımlayabiliriz? Standart evrimsel kuramı takip edersek, bir adaptif işlem sonucu üretilen her şey iki kategoriden birine dahildir: Ya (1) gen kombinasyonun bir kerelik, rastlantısal veya kaza eseri etkisi, bozukluk diyebileceğimiz bir mutasyondur ya da (2) bir adaptasyonun veya adaptasyonlar dizisinin nedensel olarak ilişkili yan ürünüdür. Evrim ve sanatı birbirine bağlamak için çok eski zamanlardan kalmış, devamlılık gösteren insan ilgileri, kapasite ve tercihlerinin örüntülerine bakarız. Rastlantısal, tek seferlik mutasyonlar ve mutasyonların şansa dayalı etkileri bu yüzden açıklama olarak değerlendirilmez. Bunlar elbette evrime hareket veren güvenilir etkenlerdir ama evrimin nihai sonucu olan belirli bir örüntüye sahip özellikler değildirler.

Yan ürünler sınıfı sanat için çok daha makul bir ihtimaldir. Acaba sanatı değerlendirmenin en iyi yolu adaptasyonların yan ürünü olduğunu düşünmek olabilir mi? Adaptasyonların işlevsiz yan ürünleri için verilen tipik bir örnek kemiğin beyazlığıdır. İskeletler, hayvanların yediklerinde bulunan ve onlara yapısal güç veren kalsiyumu kullanır. Kemiklerdeki çözünmeyen kalsiyum tuzları ve dolayısıyla kemik de beyazdır. Kemiğin güçlü olmasını gerektiren adaptif sebepler vardır ama beyaz veya herhangi başka bir renk olmasını gerektiren bir sebep yoktur. Beyazlık kemiğin kimyasal bileşiminin bir sonucudur. Kalsiyum tuzları başka bir renk olsaydı kemik de yeşil veya pembe olabilirdi. Başka yan ürünlere örnek olarak göbek, özellikle de hiçbir adaptif işlevi bulunmayan göbek deliği ya da kadınlarda meme bezlerine giden sürecin yan ürünü olan erkek meme uçları gösterilebilir.

Evrilmiş organik özelliklerden evrilmiş bir psikolojiye geçtiğimizde adaptasyon olduğu kabul edilenlerle yan ürünleri ayıran çizginin geniş hatta bazen ateşli anlaşmazlıkların konusu olduğu bir bölgeye gireriz. Bu alanda güçlü hislerin belirsiz kaynaklarından biri "yan ürün" teriminin kendisinin çağrışımıyla alakalıdır. Normal kullanımda "yan ürün" daha önemli birincil bir şeyin ikincil, belki küçük veya alakasız bir yan etkisi anlamına gelir. Yan ürünün düşüncesi bile kendine ait bir yaşamı olmayıp, temelde onu üreten şey "hakkında" olan bir etki ima eder. İnançlı birine veya bir vatansevere, dini inançlarının ya da vatanseverlik duygularının Pleistosen dönemden adaptasyonların yan ürünü olduğunu söylemeyi bir deneyin. Salt fizyolojiye daha yakın alanlarda bile önemli etkileri, bireylerin hayatlarında kayda değer yer tutan olguları, sadece yan ürün olarak değerlendirmek anlaşmazlıklara yol açabiliyor. Elisabeth Lloyd bunu dişi orgazmı üzerine araştırmasını yayınladığında öğrendi.

Çalışmasına 1980'lerde başlayan Lloyd, dişi orgazmına dair yirmi bir farklı teoriyi değerlendirdi ve en makulünün Donald Symons'ın 1979 tarihli, orgazmın insan erkeğinde birincil bir üreme işlevi olduğu ancak dişilerde, tıpkı erkek meme uçları gibi, ortak embriyo fizyolojisinin bir yan ürünü olduğu şeklindeki görüşü olduğu sonucuna vardı. İnsan embriyosu, yaşamın ilk sekiz haftasında cinsiyet belirlendiğinde penis veya klitoris olacak sinir yollarını geliştirir. Lloyd yüksek haz veren erkek orgazmının

üremeye yönelik bir adaptasyon olduğunu kabul eder. Ancak birçok kadın için cinsel birleşimin olağan bir özelliği bile olmayan dişi orgazmının bir adaptasyon değil, evrim tarafından erkeğin hazzı için tasarlanan etkinin bir yan ürünü olduğunu iddia eder. Yetmiş dört yıl boyunca gerçekleştirilen otuz iki araştırmanın, kadınların yarısından daha azının cinsel birleşmeyle düzenli olarak orgazm yaşadığını gösterdiğine işaret eder. Eğer bu tablodan birleşme sırasında doğrudan klitoral uyarılma yardımıyla ulaşılan orgazmları çıkarırsak yüzde daha da düşer. Feminist kimliği ve cinsiyetçilik olduğunu düşündüğü dişi orgazmı üzerine yapılagelen araştırmaların erkek gündemli oluşunu eleştirmesi, Lloyd'u saldırı yağmurundan, özellikle de kadınların deneyimini önemsizleştirerek, Âdem'in kaburgasını hatırlatan bir şekilde, erkek deneyiminin bir türevi haline getirdiğini düşünen feministlerden korumadı.

Lloyd'u araştırmasında ve spekülasyonlarında teşvik eden, yan ürün tezini alıp 1987 yılında *Natural History* dergisindeki bir yazısında konu edinen Stephen Jay Gould'du. Bu Gould bağlantısı evrimde adaptasyonun önemini azaltıp, yerini kendi yan ürün fikriyle değiştirme girişimleri sebebiyle çok yerindedir.[2] Aslına bakarsanız, söz konusu psikoloji olduğunda Gould tüm kültürel insan davranışları âlemini tek bir adaptasyonun yan ürünü olarak düşünür: Fazla büyümüş beyin. Adaptasyonların "adaptif olmayan yan sonuçları" dediği şeyler için "Kemer üstü dolgusu" benzetmesini seçti. Bu tabir mimariden gelir. Bir binanın içinde, kavisli kemerlerin veya pencerelerin kubbeyle ya da tavanla buluştuğu yerlerde oluşan üçgen alanı tarif eder. Kemer üstleri resimler, mozaikler ve diğer süslemeler için kullanışlı alanlar olabilir ama kemerli pencereler, kemer üstleri olsun diye tasarlanmış binaların yan ürünü değildir. Kemer üstü tabir edilen alanlar, kemerli veya kavisli pencereleri olan bir binanın içinde tasarlanmış olmanın yan ürünüdürler.

Gould'a göre "kemer üstleri, adaptasyon olarak ortaya çıkmayan önemli evrimsel özelliklerin dahil olduğu başlıca bir kategoriyi tanımlar". Kemer üstü analojisini destekleyen örnekleri istiridye, salyangoz ve tiranozor gibi hayvanların fizyolojisinden alır. Kemer

2. Bkz Llyod (2005) ve Symons (1979). Gould'un Natural History yazısı Gould (1992)'de yeniden basılmıştır.

üstlerini insan meselelerinde uygulaması ise evrimin tek bir organdaki, "kemer üstleriyle dolu" olduğunu belirttiği beyindeki yan ürünleriyle sınırlı kalmıştır. Hatta beyin "insan doğasının esasını oluşturan ve kendimizi anlamamız için hayati öneme sahip ancak adaptasyon dışı ortaya çıkmış ve bu yüzden evrimsel psikolojinin görüş alanının dışında kalan kemer üstleriyle dolup taşıyor olmalıdır". Bu alt olguların* "zihinsel özelliklerimizin ve potansiyellerimizin büyük kısmını" açıklıyor olabileceğini iddia eder. Gould, iddialarını ortaya atarken "olabilir", "olmalı", "belki" gibi kelimeleri cömertçe kullanır. Evrilmiş hayvan fizyolojisindeki kemer üstlerini akıcı bir şekilde detaylandırırken insan davranışı örüntülerine geldiğinde söyleminin aldığı üstü kapalı hal insanı çileden çıkarır. Hatta kariyerinin ileriki dönemlerinde, iki cinsiyetin zihinsel eğilimleri arasındaki bazı farkların adaptasyon olabileceği şeklindeki taviz dışında, hangi davranış örüntülerinin kemer üstü dolgusu *olmadığı* konusunda tamamen sessiz kalmıştır. Hangi evrensel insan davranış örüntülerinin kemer üstü dolgusu *olduğu* sorusuna yanıt olarak birkaç öneri ortaya atar. Erken dönem Holosende okuma yazmanın icadı bunlardan biridir. Ancak hiçbirini analiz etmez. Gould, bu meselede hiç kendini savunma ihtiyacı duymaz: "İnsan beyninin doğal seçilim sonucu büyüdüğüne inancım tam. Bu, savanada yaşayan atalarımızın sadece daha büyük beyinlerle gerçekleştirebileceği birtakım faaliyetler için gerekli adaptif sebeplerden kaynaklandı."

Kemer üstlerindeki bu alanlar orada durur, "insanlık tarihi sürecinde çoğu zaman üzerlerine önemli, ikincil işlevler sonradan yüklenir." Bu ikincil sonuçları ortaya çıkaran birincil adaptasyon, yani büyük beyin hakkında herhangi bir şey söylenmemiştir. Hatta Gould'un duruşu bütün olarak ele alındığında, hiçbir şey de söylenemeyeceği anlamı çıkar. Tarif ettiği kemer üstleriyle dolu beyninin nihayetinde boş levhanın davranışsal ve kültürel karşılığı olduğu ortaya çıkar. Bir dizi boş kemer üstü demek daha doğru olur: Kullanıma geçirilmemiş ama tarih ve kültür tarafından alınıp istenilen değer, ilgi ve kapasitelerle süslenebilecek boş alanlar. Kendi neslinin en ünlü Darwincisinin böyle dikkat çekici ve cüretkâr bir şekilde, psikolojik özellikler için evrimsel açıklamaları toptan reddetme girişimi, zamanında onun bildiği veya bugün bizim

* (İng.) Epiphenomena. (ç.n.)

bildiğimiz gerçeklerle uyuşmuyor. Belirtildiği gibi Gould'un sözünü ettiği kemer üstü dolgularına verdiği bir örnek, sadece beş bin yıllık olduğu için okuma yazma pratiğiydi. Peki ya bahsetmekten açıkça kaçındığı sözlü dil ne olacak? Yazma ve okuma içinden türedikleri genel kapasiteyle belirgin bir zıtlık gösterirler. Konuşma büyük bir beynin yan ürünü değil, hakiki bir adaptif kapasitedir. Savanada veya başka tür coğrafyalarda yaşayan atalarımızın, içinde çok amaçlı zekâ ve zamanla bildiğimiz şekliyle dil tarafından doldurulacak boş kemer üstleri dışında bir şey barındırmayan büyük bir beyin geliştirdiğini düşünmek hiç de makul değildir.[3] İşte bu *gerçekten* işte öyle* bir hikâye olurdu.

Gerçekte dilin ortaya çıkışı, ter bezleri ve tırnaklar kadar evrenseldir. Kullandığı karmaşık zihinsel süreçler kendiliğinden belirir ve dilsel olgunluğa doğru, mekândan bağımsız olarak aynı düzende, öngörülebilir biçimde gelişir. Dahası, dilin Pleistosen'de çok bariz ve belirleyici bir sağkalım ve üreme değeri olmuştur. Dilin tüm kültürlerde görülen özelliklerinin yapısal olarak tekbiçimli olması, uyum mekanizmalarının sonucu olan bir tasarıma işaret eder ve doğuştan gelmiş olmak dışında açıklanamaz. Otizm ve afazi gibi dilin ve dille alakalı zihinsel gereçlerin gelişimine müdahale eden etmenler bile belirli ve teşhis yoluyla öngörülebilir bir yol izlerler. Gould'un insan davranışı ve zihinsel deneyiminin dil gibi bu kadar asli bir unsurunun, beynin niteliklerinin savanalarda bilinmeyen sebeplerle gizemli bir biçimde ortaya çıkmış yan ürünleri olduğunu iddia etmesi, dil hakkında bildiğimiz her şeye aykırıdır. Yapısal olarak dil kadar karmaşık, dil gibi hayret verici derecede işlevsel bir şeyin, Pleistosen dönemde dilsel olmayan başka sorunlara çözüm üretmek için büyümüş bir beynin yan ürünü olduğunu düşünmek bile mümkün değildir.

Gould'un adaptasyon karşıtlığı, psikoloji, kültürel biçimler ve evrilmiş özellikler arasındaki bağlantıları küçümsemesi veya tümden reddetmesi çizginin en uç noktasıdır. Bu tuhaf konumlanmanın tam karşısında aynı derecede garip, zihinsel yaşamın aklınıza gelebilecek her parçasını belirli gen konfigürasyonlarına bağlayan bir hiperadaptasyonculuk olduğunu düşünebiliriz. Beste yapma ve füglerden hoşlanma için, badminton için, grup dansı için veya uçak

---

3. Kemer üstleri için, bkz. Gould ve Lewontin (1979). Alıntılar Gould (1997)'dendir. Etkili bir Gould eleştirisi Carroll (2004), s. 227-45 tarafından üretilmiştir.
* Rudyard Kipling'in *İşte Öyle Hikâyeler*'ine gönderme yapılıyor. (ç.n.)

yolculuklarında yanına çok fazla el bagajı alma eğilimi için ayrı birer gen olması gibi. Elbette kimse böyle bir düşünceden makul bir evrimsel psikoloji çıkabileceğini düşünmüyor. Evrilmiş insan doğası hakkındaki gerçek yine ortada, adaptasyon karşıtlığı ile hiperadaptasyonculuğun arasında bulunacaktır.

Steven Pinker *How the Mind Works* [Zihin Nasıl İşler] ve *The Blank Slate*'de [*Boş Sayfa*] ikna edici bir orta yol belirler. İnsan olma halini evrilmiş psikolojiyi analiz ederek anlamlandırmanın başlıca savunucularından biri olarak elbette Gould'un antiadaptasyonculuğuna karşı çıkar. Bu bölümde daha önce gördüğümüz gibi Pinker, insan yaşamının bazı biçimleri sırf bizim için önemli olduklarından dolayı adaptasyondurlar gibi bir iddiada bulunmamaya özen gösterir. Bu, "sanat, müzik, din ve rüyalar gibi mühim faaliyetler" için bile geçerlidir. Pinker'a göre (sonraki bölümde ele alacağımız) kurmaca anlatı tek istisna olmak üzere sanat "biyoloğun anladığı şekliyle adaptasyon değil" daha ziyade adaptasyonların yan ürünüdür. Yani ataların yaşadığı ortamda sağkalım ve üreme faydaları olmuştur: "Zihin, doğal seçilim tarafından bitkiler, hayvanlar, nesneler ve insanlar hakkında neden sonuç ilişkileri ve olasılık çıkarımlarına dair kombinasyonları içeren algoritmalarla donatılmış, sinirsel bir bilgisayardır." Yiyecek, seks, güvenlik, annelik babalık, arkadaşlık, statü ve bilgi gibi ataların ortamındaki biyolojik uyuma katkı sağlayan hedef durumlarla yönü belirlenmiştir. Ancak eldeki bu araç gereçler, adaptif kıymeti şüpheli Pazar öğleden sonrası projeleri için de kullanılabilirler.

"Pazar öğleden sonrası projeleri" ifadesi, yani zararsız, hoş, vakit öldürme işleri demek sanatı bir kenara koymanın biraz katı bir yoludur. Pinker'ın daha ünlü bir önerisi sanatın bir çeşit zihin için *Cheesecake* olduğu şeklindedir. *Cheesecake* yakın zamanda icat edilmiş bir yiyecektir: "*Çilekli Cheesecake*'i seve seve yeriz ama bunun sebebi onu sevmek üzere bir damak tadıyla evrilmiş olmamız değildir."[4] Evrimimizin parçası olan ve atalarımızın yaşadığı çevreden bugüne kalan, bize "olgun meyvenin lezzetinden, et veya kabuklu yemişlerin yağının ağızda bıraktığı yumuşak histen ve tatlı suyun serinliğinden kaynaklanan zevk damlacıkları" veren sinirsel devrelerdir. "*Cheesecake*, doğal dünyadaki hiçbir şeye ben-

4. Pinker'ın "Pazar öğleden sonrası projeleri" esprisi ve cheesecake tabiri Pinker (1997), s. 524-25'te yer alır.

zemeyen bir lezzet bombasıdır çünkü zevk alıcılarımızı tetiklemek üzere tertip ettiğimiz, hoşnutluk veren uyarıcıların çok büyük dozlarla bir araya getirildiği bir düzenektir."

Pinker, "en derin olduğunu düşündüğümüz bazı faaliyetlerimiz adaptasyon olmayan yan ürünlerdir" iddiası üzerinde ısrarla durarak hiperadaptasyonculuk yorumuna hiç yer bırakmamaya çalışır: "Sırf biyolojik adaptiflik etiketiyle yüceltmek istiyoruz diye [adaptif]* tasarım özellikleri taşımayan faaliyetler için işlevler icat etmek yanlıştır." Ama buradaki mesele oda müziği veya *Cheesecake* gibi şeyleri adaptasyona çevirip daha önemli hale getirmek istememize sebep olan bir duygusallık sorunu değildir. Darwinci bir estetik için asıl soru hakiki adaptasyonların nasıl en ince ayrıntıdaki deneyimler için bile kapasiteler ve tercihler üretip açıklayabildiğidir. Bu bakımdan bence Pinker'ın *Cheesecake'i* evrilmiş ve adaptif olduğu varsayılan Pleistosen damak tadının bir yan ürünü olarak tanımlaması yanıltıcıdır. *Cheesecake*'in bu tatları *doğrudan tatmin ettiği* ifadesi daha doğru olur. Pinker, *Cheesecake* için "doğal dünyada bulunan hiçbir şeye benzemez" diyor ama atalarımızın Pleistosen'de geçen seksen bin nesil boyunca muhtemelen bal, olgun meyveler, kabuklu yemişler ve mastodon yağıyla çeşnilendirdikleri de dahil olmak üzere birçok başka yiyecekten daha az doğal değildir. Üst Paleolitik Çağda hazırlanıp tüketilen yağlı ve tatlı yiyecekler, Alt Paleolitik Çağa gelene kadar çoktan tamamlanmış bir damak tadı evriminin yan ürünüdür der miyiz? Pleistosen yemeklerinin doğrudan Pleistosen dönemdeki Pleistosen damak tadına hitap ettiğini, bugün de Pleistosen döneme ait olmasa da *Cheesecake*'in aynı damak tadına hitap ettiğini söylemek daha akılcı olur. Başka bir deyişle *Cheesecake* bir yan ürün değil, uzun zaman önce ortaya çıkmış olan damak tadımızı tatmin etmek için, bugün üretilen sınırsız çeşitlilikteki yiyecekten biridir.

Evrimsel psikolojinin açıklama gücü öncelikle adaptasyonları belirlemekten gelir. Ama yaptığı iş herhangi bir süregelen insani olguyu adaptasyonların niteliklerine bağlayarak, bu olgunun karakter ve özelliklerini kısmen veya tümden açıklamayı içerebilir. Yiyecek tercihlerinin (yağ, tatlı, keskinlik, protein tadı, tuz, meyve aroması gibi tercihlerin) Darwinci bir açıklamasının günümüz

---

* Köşeli parantez yazara ait. (ç.n.)

restoranlarında görülebilecek bir menüye yan ürün muamelesi yapması gerekmez. O menüdekiler, çok eski zamanlardan kalma tercihleri doğrudan tatmin ederler. Benzer bir şekilde Darwinci estetik sanat biçimlerinin adaptasyon olduğunu kanıtlayarak veya yan ürün diye kenara koyarak değil, varlıklarının Pleistosen dönemdeki ilgiler, tercihler ve kapasitelerle nasıl bağlantılı olduğunu göstererek açıklama gücü kazanacaktır.

Mimari kemer üstü dolguları ve *Cheesecake*'ler yerine başka bir insan icadı olan içten yanmalı motorlarla analoji yapalım. Pinker'ın tersine mühendislik kuralını uyguladığımızı düşünürsek motorun amacının tekerlekleri çevirmek için tork üretmek olduğunu hemen anlarız. Daha sonra motorun fazladan ısı ürettiğini de fark ederiz. Bu fazla ısıyı bir yan ürün, yan etki olarak değerlendirirsek yanlış olmaz. Eğer motor fazla ısı üretmeden tork üretme işlevini yerine getirebilseydi bizim için çok bir şey fark etmezdi. Hatta fazla ısı genellikle bir de su pompası veya radyatör gibi bir soğutma mekanizması gerektirdiği için avantajlı bile olurdu. Öyleyse soğutma sistemi motorun bir yan ürünü müdür? Pek sayılmaz. Soğutma sistemi içten yanmalı motor tasarımının asli bir özelliğidir. Fazla ısıyı dağıtmaya yarar ve tersine mühendislikle bakınca, işlevsel olarak bütün unsurları birbirine bağlı olan mekanizmanın bir parçası olarak görünür. İnsan vücudunun ısıtma ve soğutma sistemleri ne kadar asliyse motor tasarımı içindeki yeri de o kadar esastır. Buna terleme, titreme ve ateşlenme gibi yaşamsal öneme sahip homeostatik tepkiler de dahildir. Bunlar kemer üstü dolguları veya alt olgular değil, vücudun fizyolojik sisteminin asli unsurlarıdırlar. Vücut gibi, içten yanmalı motorlar da özel soğutma sistemleri olmadan işlevlerini yerine getiremezler. Motor analojisinde soğutma sistemleri adaptasyondur.

Analojiyi bir adım daha ileri götürelim. Diyelim ki arabanın motorunu soğutmak için kullanılan sürücü/yolcu bölmesini ısıtmak için fanı olan ikincil, daha küçük bir radyatöre yönlendiriliyor. Artık en azından araba ısıtıcısını sistemin bir yan ürünü olarak tanımlayabilir miyiz? Cevap yine hayır: Isıtıcı, harici bir alt olgudan ziyade, gerçekten bir yan ürün olan fazla motor ısısının, sıcak kalma arzusunu tatmin ederek sürücüye fayda sağlamak üzere tamamen hesap edilmiş bir kullanımıdır. İnsanların arabalardan beklediği hareket kabiliyeti ve sıcak kalma isteği herhangi bir du-

rumda motorun ne tasarımından kaynaklı özellikleri ne de motorun yan ürünleridir. Daha ziyade, motoru ve ısıtıcısıyla birlikte arabanın varlığını açıklarlar. Bir yan ürünü kullanan veya ona dayanan her insan tasarımı gibi araba ısıtıcısı da tek başına bu sebepten dolayı bir yan ürün haline gelmez. Motorun ısı yayması aslında sıkıntı yaratan bir durumdur ama insanın pratik zekâsı bu durumu faydalı hale getirmiştir. (Eğer motorlar ısı yerine ışık yaysaydı, mühendisler fazla ışığı nasıl verimli bir şekilde kullanacaklarını düşünüp, soğuk havalarda arabayı ısıtmak için alternatif yollar bulurlardı.) İnsanların araba ısıtıcıları olsun diye arabalar tasarlayıp üretmedikleri doğru ama bunu söylemek evrim gözleri, gözkapakları olsun diye üretmedi demek gibi bir şeydir. Gözkapakları da adaptasyondur (göze insan eliyle yapılmış daha öte bir geliştirme de gözlüktür). Evrim sonucu veya insan yapısı olsun, bütün bir mekanizmanın parçaları işlevsel olarak karşılıklı bağlantılı olduklarında makineyi ya da organı anlamak demek, parçaların iç ilişkilerinin nasıl ve neden olduğu ve ne işe yaradıklarını görmek demektir.

Bu seviyede işlevsel karşılıklı ilişkileri kavramak, özellikleri adaptasyonlar ve yan ürünler diye iki kategoriye ayırmaktan fazlasını gerektirir. Temeli oluşturan bir dizi adaptasyon iyice anlaşılması ama sonra üstüne adaptasyonların yan ürünlerinin, kullanımlarının, geliştirmelerinin, uzantılarının, geliştirmelerinin kombinasyonlarının vs'de kavranması meselesidir. Bu bakımdan Darwinci açıklama her zaman geçmişe, bize ataların yaşadığı çevreden kalan adaptasyonlara bakarken, bir yandan da aslında çizgileri çok sıkı bir şekilde tasarlanmış olan bu evrimsel adaptasyonların tarih ve kültürün etkisiyle insan yaşamında nasıl değiştirildiğine, kapsamlarının artırıldığına ve yaratıcı bir şekilde geliştirildiğine hatta bastırıldığına da bakar. İçten yanmalı motorların yan ürün olarak ısı yerine ışık da veriyor olabileceğinden söz ederek hem adaptasyonların hem de yan ürünlerinin olasılıklara dayalı oluşlarına vurgu yapmak istiyorum. *Cheesecake*'den ve Chopin'den zevk alan varlıklar haline böyle geldik. Eğer atalarımızın yaşadığı çevrede şartlar biraz farklı olsaydı biz de bambaşka olabilirdik.

Bu olumsallık, yani tam olarak asla bilemeyeceğimiz tarihsel kazalara ve hakkında sadece kusurlu spekülasyonlar üretebilece-

ğimiz tarihöncesi koşullara dayalı olması, Darwinci psikolojiyi yalnızca genel evrimsel kurama değil, özellikle kültürler üstü göründüğü şekliyle bugünkü insan zihninin ve onun adaptif niteliklerinin yakın bir deneysel gözlemine de bağımlı yapar. Tüm bu etmenleri bir araya getirerek ve modern dünyaya kadar varlığını sürdürebilmiş avcı toplayıcı gruplar hakkındakiler gibi bilgilerimizle birleştirerek, insan zihni ve onun ilkel yontma aletlerinden Shakespeare komedilerine kadar uzanan ürünlerini anlamanın en iyi yoluna ulaşabiliriz. Aynı zamanda zihnin kısıtlandığı yerleri, yani duygusal tepki veya kendisine ayak bağı olacak önyargı eğilimleri sebebiyle kaçınılmaz olarak hata yapacağı alanları tanıyarak daha iyi anlayabiliriz. Tersine mühendislik burada da kullanışlı bir yöntem olabilir. Arabayı ısıtanın motordan gelen artık sıcaklık olduğunu bilen birinin, soğuk havalarda sabah kaloriferin hemen sıcak hava vermemesini anlaması gibi, sanatsal tercihlerin evrimsel köklerini anlayanın da sanat tarihinde olup bitenleri anlamlandırabilme ihtimali daha yüksektir.

Ne okuma, ne *Cheesecake*, ne de Cadillac arabalar Pleistosen dönemden adaptasyonlardır. Ama bunlara karşılık gelen veya uzantıları olan evrimsel ilgi ve kapasiteleri görmezden gelerek, ortaya çıkışlarını ve yaygınlıklarını yeteri derecede kavramak da mümkün olmaz. İnsan seyahatten, "açık yolların verdiği özgürlük hissinden" zevk alır. Toplumsallığı gereği iletişim kurmaktan hoşlanan ve daha ziyade omnivor olduğu için tatlı ve yağ seven bir türdür. Bu gibi etmenler hem tarihöncesinin hem de modern çağın teknolojilerine ve kültürel biçimlerine açıklık getirir. Bu tür bağlantıları keşfetmek evrimsel psikolojinin ve sanat söz konusu olduğunda Darwinci estetiğin işidir. Daha önce işaret edildiği gibi, E. O. Wilson ensest tabusunu Westermarck etkisinin bir yan ürünü olarak değil, geliştirilmesi ve kurallandırılması olarak tarif eder. Ben de "uzantılardan" söz ettim. Wilson'ın kelime seçimi tamamen yerindedir. Pinker'ın sanatı, insanın atalarımızın zamanında adaptif olan bilişsel tercihleri kullanarak haz elde etme yolu olarak tanımlaması da öyle. Duygusal ve entelektüel olarak daha karmaşık bir şekilde de olsa Wagner'in *Der Ring des Nibelungen*'i de tıpkı *Cheesecake* gibi, doğuştan gelen haz tercihlerine hitap eder.

IV

Dolayısıyla bu argümanı temel alarak, Symons/Lloyd/Gould'un dişi orgazmının erkeklerdeki adaptif bir sürecin adaptif olmayan bir yan ürünü olduğu yönündeki görüşüne karşı olanların tarafında yer alıyorum. Lloyd dişi orgazmı ile gebelik arasında doğrudan bir bağlantının kurulamayacağını gösterir ve bu gerçeği Gould'un düşünceleriyle paralel olarak, dişi orgazmının bir adaptasyon olmadığı sonucuna varmak için kullanır. Ama bu analiz bence insan cinsel deneyimini küçümseyen ve sınırlandıran bir görüş içermektedir. Bu bakımdan sanatsal zevkin adaptif olup olmadığı tartışmalarıyla doğrudan ilgilidir. Lloyd, klitoral hazzın birçok zaman kendi kendine, bir partner olmadan yaşandığı gerçeği üzerinde fazla durmuştur. Ama aynısı yaşam süresi boyunca erkek orgazmlarının çoğu için de söylenebilir ve herhalde bu durum erkek orgazmının da adaptifliğini sorgulanır hale getirmez. Biyolog John Alcock, Lloyd'un tezine dişi orgazmı gibi bir adaptasyonun her birleşmede yaşanması gerekmediğini söyleyerek karşı çıkar ve kesinlikle haklıdır.[5] Hatta adaptif sayılabilmesi için her birleşmede bulunması gerektiğini savunmak, klitoral olsun olmasın dişi orgazmını erkeğin boşalmaya dayalı orgazmınca belirlenen bir standartla ölçmek olur. Bu tam da Lloyd'un başka konularda şiddetle karşı çıktığı maskülen gündeme bir örnektir.

Kadının ve erkeğin erotik deneyimde yaşayabildiği muazzam zihinsel imgelem ve tensel duyuları bir düşünün. Bu unsurlardan herhangi biri cinsel zevke katkıda bulunabilir ve neredeyse tümü kalıtsaldır. Yani popülasyonların belirli yüzdelerinde bulunmaları süreklilik gösterir ama her bireyde görünmeleri olası değildir. Dolayısıyla bazı kadınlarda göğüs, erkek dokunuşlarının hoşnut verdiği hassas bir erojen bölge olabilirken bazılarında değildir. Bazı kadınlar vajinal, bazıları klitoral, bazıları da her iki şekilde de or-

5. Alcock'un Lloyd eleştirisi 17 Mayıs 2005 tarihli *New York Times*'da yer alan bir röportajın içindedir. Lloyd'un tezindeki birçok ilginç tartışmaya internette erişilebilir [w/s elisabeth Lloyd orgasm bias]. Indiana Üniversitesindeki kişisel web sitesi, kitabı hakkındaki incelemeleri toplar. Lloyd'a katılmasam da *The Case of the Female Orgasm*'da ortaya attığı gayet muteber bilimsel duruşundan ötürü sert bir şekilde ve haksız yere kötülendiğini söylemeliyim. Kitabının sadece bilim tarihine değil, aynı zamanda kendisininkiler de dahil olmak üzere evrimsel argümanlara eleştirel yaklaşımın da içine işlemiş cinsiyetçiliği açığa çıkardığı konusunda hiç şüphem yoktur. Sonuçta kimse benim kitabımı "bu adamı yemeğe çıkarmak hiç eğlenceli olmaz" diye eleştirmeyecektir.

gazm olabilirken diğerleri seksten zevk aldığı halde hiçbir zaman orgazm seviyesine ulaşmaz. Cinsel pozisyon çeşitliliğini düşünün ya da öncelikle öpmek olmak üzere ağızın kullanımını. Erotik öpme davranışı gebeliğe sebep olmadığı gibi kültür üstü bir evrenselliği olduğu da kesin olarak söylenemez. Ama kim öpmenin cinsel birleşmenin adaptif olmayan bir yan ürünü olduğunu söyleyebilir? İnsan dudağının kaynağı olduğu erotik heyecan evrilmiş bir adaptasyondur. Sadece zayıflatılmış bir cinsellik anlayışı yalnızca erkek orgazmına adaptiflik atfeder ve geri kalan, flörtten ön sevişmeye ve birleşmeden sonra gösterilen sevgiye kadar her şeyi tıpkı kemiğin beyazlığı ya da motorun ısısı gibi tesadüfen eşlik eden, fazlalık bir yan ürün olarak değerlendirir.

Erotik tutku; yoğun duyumlar, derin duygular, fantezi, uyum, tehlike, çelişki ve her tür insan yakınlığının ve yabancılaşmasının yaşattığı macera hissiyle doludur. Erotizm ve üremenin bağlantıları apaçık ortadadır. Doğal ve sanatsal güzellik âlemlerinin üremeyle olan ilişkileri ise o kadar belirgin değildir. Fakat sanat da muhteşem bir haz ve heyecan yaratabilir ve insanın aklımızdaki kabiliyet sınırlarını genişletebilir. Estetik olan da tıpkı erotik olan gibi dünyanın her yerindeki kültürlerde bir haz kaynağı olarak kendiliğinden ortaya çıkar. Meraklı hiçbir Darwinci bunu göz ardı edemez. Apaçık ortada olan evrenselliği düşünüldüğünde sanattan alınan zevkin açıklanması cinsellik veya yiyecekten alınan zevk kadar kolay olur. Bunun aksi, evrimin bir bütün olarak insani deneyimle alakasını artırmaya çalışan herkes için merkezi bir sorundur.

Birinci bölümde doğa manzaralarına dair doğuştan gelen ilgi ve duygusal tepkilerin, birçok insanın sadece kültürel olduğunu düşündüğü tercihlere nasıl etki ettiğini gösterdim. Pleistosen dönemin mirası manzara resmini, takvim tercihlerini ve parkların, golf sahalarının tasarımını etkiler. Ancak bu olguların tarihöncesi güdü ve duyguların yan etkileri olduğunu düşünmek doğru olmaz. Daha ziyade, çok eskiden kalma, süreklilik gösteren ilgi ve özlemlere doğrudan hitap ederler. Pinker sanatı meşru kılma, adaptiflik hikâyeleri uydurarak daha bir derin ve önemliymiş gibi gösterme çabalarına dair şüphelerinde haklıdır. Fakat her iki yöne doğru da bir meşruiyet çabası gerekli değildir. Evrimsel estetiğin aradığı, nereden geldiklerini anlamak için evrensel olanlardan başlamak

üzere günümüz tercihlerine tersine mühendislik uygulanmasıdır. Seks veya yiyecek hakkında bunu yapmamız nasıl meşruysa, bugün tecrübe ettiğimiz şekliyle sanat için yapmamız da aynı şekilde meşrudur.

Pinker birden çok kez, yan ürünlerden elde edilen hazlara örnek olarak keyif verici maddeleri, beyindeki haz devrelerini doğrudan tahrik etmek üzere tükettiğimiz kimyasalları gösterir. Keyif verici maddeleri haz merkezlerine giden kestirmeleri açan anahtarlara benzetir: Doğal yollardan elde etmek için gerekebilecek zahmeti çekmeden bize haz verirler. Burada "yan ürün" teriminin uygun olduğuna katılabiliriz. Eğer bir gün bir kimyager bir dağın tepesine tırmanmaktan alacağımız zevki gerçekten tırmanma zahmetine katlanmadan bize verebilecek bir hap icat edecek olursa sanırım birçok insan bu farmakolojik kestirmeyi cazip bulacaktır. Ama gerçekten tırmanmış olarak bir dağın zirvesinde durmanın verebileceği hisle bu hapı almanın yaşatacağı his arasında özünde bir bağlantı olmayacaktır.

Ancak duygulandırıcı bir manzara resminin bizi aynı şekilde etkilediği söylenemez. Bir Salvator Rosa peyzajı ile manzaralara dair Pleistosen hislerimiz arasındaki bağlantı bir yan ürün ilişkisi değildir. Rosa özellikle bu duyguları harekete geçirmek için resim yapmıştır. Bu yüzden aradaki bağlantı esere esastır. Tablo, beyin kimyasını değiştirerek bize "güzel manzara" hissi yaşatan bir hap da değildir. Pinker sanatı açıklama bağlamında, "dünyanın çetin şartlarına katlanmayı gerektiren hakiki seçilim artırıcı eylemler yerine beynin haz devrelerine erişmenin ve küçük zevk akımları yaratmanın bir yolunu bulmak" olarak görülebileceğini söyler.[6] Doğru, tablo bir bakıma kolaylık olarak değerlendirilebilir. ("Hadi arabaya atlayıp şehir dışına gidelim de manzaranın tadını çıkaralım." "Hayır, çok uzun sürer. Burada oturup güzel manzara resimlerine bakmayı tercih ederim.") Ama bir yan ürün değildir.

İddialarım, adaptasyonlar ve karşılarında yan ürünler şeklindeki bir söylemin estetik ve sanatsal deneyimin uzak geçmişteki kökenlerine ve günümüzdeki gerçekliğine anlam veremeyeceği fikri üzerine inşa edilmiştir. Evrim tarafından aydınlatılmak için sanatın her türlüsünün dil, binoküler görme veya gözün kendisi gibi Darwinci adaptasyonlar olarak yüceltilmesi gerekmez. Aynı

6. Alıntılar için bkz. Pinker (1997), s. 524.

şekilde sanat, biyoloji ve kültürün çarpışmasından ortaya çıkmış yan ürünler olarak kenara da koyulmamalıdır. Sanat, deneyimi yoğunlaştırır, geliştirir, zaman içinde kapsadığı alanı genişletir ve anlaşılır hale getirir. Yerine geçtiğinde bile doğrudan insan organizmasının bir zevk ânına atlayıp geri kalan her şeyi ikame ederek o zevki temin etmez. 1973 tarihli *Sleeper* adlı filmde Woody Allen, insanların "orgazmatron" denen, telefon kulübesi boyutlarındaki silindirlere girip, arzulanan cinsel zevk ânına bütün o yorucu ve zaman alan işlerle uğraşmadan hemen eriştikleri bir gelecek hayal eder (Woody'nin yanlışlıkla orgazmantronun içinde kilitli kalmasıyla filmi izleyenler için bir zevk ânının gerçekleştiğini söylemeye gerek yoktur). Bunun sanatsal karşılığı olarak bir "estetetron" hayal etmemiz gerekirdi. İçine girin, doğru düğmeye basın ve *Sense and Sensibility* veya *Lucia di Lammermoor* tarafından üretilen türde bir zevk ânını, kitabı gerçekten okumadan, oturup operayı izlemeden elde edebilirsiniz. Bu latifeyi komik yapan (komikse tabii) sanatın ürettiği böyle orgazm gibi belirli bir zevk hali bulunduğunu düşünmenin saçmalığıdır. Her büyük sanat eseri, bir dağa tırmanmak gibi, deneyimi yaşamakla ilgilidir. Bu deneyim yoluyla ulaşılan anlık bir hazzı tetiklemek meselesi değildir. Öyle olsaydı haplar gerçekten iş görebilirdi.

Alman estetikçi Eckart Voland'dan daha az mizahi ama kesinlikle hoş başka bir benzetmeyi ödünç alacak olursak, geceleyin bir fenerin etrafında daireler çizen bir güveyi düşünebiliriz. Sanatla belki de kendimizi "etrafında dönerek eğlenebileceği bir fener icat etmeyi başarmış güveler" olarak düşünebiliriz. Eğer sanat fener gibiyse, Darwinci soru bu feneri icat etmek için neden bu kadar çalıştığımız ve neden etrafında daireler çizmekten bu kadar hoşlandığımızdır. [7]Evrim sonucu olan adaptasyonlar da hayatlarımızdaki sanatsal ve estetik uzantıları da keşfedilmeyi beklemektedir.

---

7. Güve ve fener hikâyesi Eckart Voland'ın cinsel seçilim, güzellik ve yan ürünler hakkındaki harika makalesindendir ve antolojisi Voland ve Grammer (2003)'de yer alır.

Bölüm 6
Kurmacanın Kullanımları

I

Üçüncü bölümde verilen kültür üstü sanat ölçütleri içinde belki de en önemli olanı en sonuncusu, *hayal gücü deneyimi*dir. Sanat eserleri taş heykeller, boyalı tualler, kâğıt üzerinde mürekkeple veya bilgisayar ekranında piksellerle oluşturulan siyah kıvrımlar ya da müzik aletlerinin ürettiği titreşen havanın içkulağın mekanizmalarını harekete geçirmesi şeklinde, fiziki nesneler olarak vücut bulmuş olabilir. Yalnızca estetik deneyimin nesneleri olarak ele alındıklarında ise sanat eserlerinin gerçekleştiği mekân dış dünya değil insan zihninin sahnesidir. "Zihnin sahnesi" tabiri uygun bir mecaz çünkü drama, dekor, oyuncular ve her şeyden önce de hayal ürünü bir dünya iması taşır.

Eğer her deneyimimiz sanat deneyimimize benzer şekilde –miş gibi olsaydı, hayat ve dünya bize hiç anlamlı gelmezdi. Duman kokusu alınca evde yangın olduğunu hemen anlayıp korku hissi yaşamak için, tehlikenin apaçık bir gerçek olarak anlaşılması gerekir. Duman kokusu alıp korku hisseden biri hakkındaki kurmacanın eylem gerektiren bir durum olmadığını anlamak, sıradan deneyimlerin çoğu için esastır. Hayal ürünü ve gerçeklik arasındaki bu ayrımın sanatta ve güzellik deneyiminde nasıl yapıldığı karmaşık ve eski bir sorudur.

Immanuel Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde (1790) Yunanlardan bu yana yayınlanmış en etkili sanat kuramını öne sürer. Sanat üzerine müthiş soyutlama ve bireysel yorumların yer aldığı bu zengin metin, sanat ve doğadaki güzelliğe dair temel insan sezgilerini yansıtan iç içe geçmiş bir dizi fikir ve bu ikisine gösterilen estetik tepkiyi ortaya koyar. Kant estetiğinin merkezinde yer alan kavramlar içinde kendi zamanında en çok geçerlilik kazanan ve çağdaş estetik kuramında hâlâ bu konumunu koruyan *tarafsızlık* fikridir.

Bir mahkemeye başkanlık eden yargıcın duruşmaya karşı *ilgisiz* olması beklenmez. Ama davanın sonucuna ilişkin herhangi bir menfaati bulunmayan *tarafsız* bir gözlemci olmak mecburiyetindedir. Bir yargıcın dikkatinin niteliği nesnellik ve bağlantısızlıkla belirlenir. Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nin açış paragraflarında tarafsızlık fikrini kullanımı, adli tarafsızlık düşüncesini sanat eserlerinin tasavvuruna doğru genişletir.

Kant'a göre tarafsız tefekkürün tam tersi, bir deneyim nesnesinin varlığından menfaatimiz olması, özellikle de nesneden aldığımız hazzı kişisel bir arzuyu tatmin etmesidir. Bir yemekten zevk almamız için yemeğin gerçekten var olması ve gerçekten açlığımızı gidermesi gerekir, der. Hayali yemek asla açlığımızı gidermeyecektir. Ama tarafsız tefekküre tabi olan güzel bir şey söz konusu olduğunda durum tamamen farklıdır. Bir kere bir sanat nesnesinin içeriğinin veya nesnesinin varlığı, hatta herhangi bir zamanda var olmuş olması gerekli değildir. *İlyada*'nın güzelliği anlattığı olayların hakikaten gerçekleşip gerçekleşmediğinden bağımsızdır. Güzel bir tablo da varoluşsal gerçekliği tasvir etmek zorunda değildir.

Bir başka seviyede Kant, sanat eserinin fiziki varlığını bile saymaz. Güzel olanı takdir ettiğimizde nesnenin onun tabiriyle sade-

ce *sunumuna*, yani bizim hayalimizdeki görünümü veya sesine, zihin sahnesine gelişine dair bir tepki vermiş oluruz. Dolayısıyla bir heykelin mükemmel bir hologramı, Kant için en az görsel olarak yeniden ürettiği heykelin kendisi kadar güzel olacaktır. Bir Mozart senfonisi bir orkestradan canlı olarak dinlendiğinde güzeldir ama yıllar önce yapılmış yüksek kaliteli bir kaydı radyodan dinlendiğinde daha az güzel değildir. Tablolar müze duvarlarına asılan fiziki nesnelerdir ama güzellik nesneleri, estetik nesneler olarak yalnızca Kant'ın "hayal gücünün serbest hareketi" dediği alanda vuku bulurlar. Usulünce tecrübe edilmesi için sanat eseri yakın dikkatten değil ama anlık kişisel ihtiyaçlardan, arzulardan ve pratik planlardan ayrı tutulmalı, bunlarla bağlantısı kesilip araya mesafe konmalıdır.

Kant için güzellik deneyimi belki de en iyi "Varlık askıya alınmıştır" sözüyle tanımlanabilir. Ancak bu tabir bir Kant çevirisinden değil, evrimsel psikologlar John Tooby ve Leda Cosmides'in sanatsal deneyimde tarafsızlığın gerekliliği için sundukları açıklamadandır. Kant sanatın imgelemde hakiki karşılığını bulabilmesi için nesnelerin var oluşlarına dair ilginin tamamen rafa kaldırılması gerektiğini iddia ederken, Tooby ve Cosmides meseleyi daha geniş alır ve imgelem yaşantımızın insanlığımıza esas teşkil ettiğini, evrim yoluyla doğamızla bütünleştiğini söylerler. Özellikle anlatıya dayalı sanatlar, bizi diğer hayvanlardan büyük oranda ayıran zihinsel niteliklerin yoğunlaştırılmış, işlevsel olarak adaptif uzantılarıdır.[1]

Kurmacanın hayali dünyalarına duyulan ilginin evrenselliği, kurmaca üretiminin evrilmiş bir adaptasyon olduğunu zaten düşündürür. Bu düşünce, nerede olursa olsunlar insanların hikâyeleri hem aklen hem de duygusal olarak dikkat çekici bulmalarıyla, dinlemekten, okumaktan sahnede oynandığını görmekten müthiş zevk almalarıyla daha da desteklenir. Bugüne kalmış az sayıda avcı-toplayıcı, kamp ateşleri etrafında toplanıp kurgusal, mitolojik, tarihsel ya da o gün yaşadıklarıyla ilgili hikâyeler anlatırlar. Paleolitik dönem boyunca da mağaralarda böyle hikâyeler anlatıldığından şüphe duyulması için hiçbir sebep yoktur. Tooby ve

---

1. Bkz. Kant (1987) ilk beş bölümü [w/s denisdutton.com kant third critique], "decoupling" [ayrıştırma] için bkz. Cosmides ve Tooby (2000) [w/s cosmides tooby evolutionary emotions] ve Tooby ve Cosmides (2001) [w/s tooby ve cosmides beauty build]. Evet, yazarların isim sırası burada gösterildiği gibi değişiyor.

Cosmides'in gözlemine göre hikâyelemenin evrenselliğinin ve verdiği hazzın açık bir gerçek olması, potansiyel bir açıklamalar zincirinin ilk somut adımıdır: "Evrimsel araştırmacılar zihnin neden hikâyeleri ilginç bulacak şekilde bir tasarımı olduğunu bilmek istiyorlar."

II

Bilinç düzeyinde doğrudan bulunmayan senaryolar ve koşullar hayal edebilme yeteneği, bugün olduğu gibi insanın tarihöncesinde de adaptif değer taşımış olmalıdır. Geçen ay nerede olduğumuzu, yarın ya da önümüzdeki yıl yapmayı planladıklarımızı hayal ederiz. Şu restorana gitmek nasıl bir şeydir, o işi kabul etseydim ya da o kişiyle evlenseydim nasıl olurdu diye düşünürüz. Doktorun yazdığı o reçeteyi nereye bıraktığımızı hatırlamaya, Boston ile New York arası mesafeyi aklımızdan aşağı yukarı hesaplamaya çalışırız. Hayal kurmak, ne olabilirdi ya da ileride ne olabilir şeklinde çıkarımlar yapmak suretiyle, doğrudan olmayan kanıtların değerlendirilmesine olanak tanır. Yüksek maliyetli deneyler yapmadan zihinsel bir simülasyon ve tahmin yürütme yoluyla sorunlara çözüm bulma imkânı sağlar. Pentagon'da strateji uzmanları karmaşık savaş oyunları içinde eylem planları tasarlar ve bunların ne gibi sonuçları olacağı hakkında çıkarımlarda bulunurlar. Bu bakımdan savaş oyunlarının kökeni, Pleistosen dönemdeki bir avcı-toplayıcı grubun ilerideki vadide ne gibi yiyecekler bulabileceklerini düşünüp, göz önünde bulundurdukları risklere ve diğer seçeneklere rağmen oraya doğru yol almalarıyla aynıdır. Bu stratejik, tedbirli ve koşullu düşünme şekli bunun gibi avcı-toplayıcı gruplara, hayal güçlerini kullanarak detaylı planlar yapamayan diğerler gruplara kıyasla büyük bir adaptif avantaj sağladı.

Dünyanın karşısına sadece o anki tehditlere karşı doğrudan tepkiler veren naif realistler (diğer hayvanların durumu genellikle bu) olarak değil, varsayımlar ve düşünce deneyleri yapanlar olarak çıkmamıza imkân tanıyan hayal gücü, insana evrilmiş bilişsel varlıklarının en müthişlerinden birini verdi. Tooby ve Cosmides'e göre "İnsan evrimi, hayali dünyalara girip iştirak etmemize olanak tanıyan özel bir bilişsel mekanizma üretmiş gibi görünmektedir". Bu kapasiteye *ayrıştırılmış biliş** adını verirler. *Poetika*'sında hem

* (İng.) Decoupled cognition. (ç.n.)

çocukların taklit temelli oyunlarının hem de taklit izlemekten alınan hazzın evrenselliğine göndermeler yapan Aristoteles gibi, Tooby ve Cosmides de çocukların -miş gibi yapma oyunlarında bu zihinsel sürecin ortaya çıkışına vurgu yapar. Normal çocuk gelişiminin bir parçası olarak ele alınan bu oyunlar oyun dünyasını gerçek dünyadan ve diğer oyun dünyalarından ayırmak için inanılmaz incelikte ve gizli mekanizmalar gerektirirler. Gerçek olanla olmayanın ayrımı tamamen terk edilmez ama oyun dünyası parantez içine alınmış gibidir ve gerçeklik, "oyun dünyası için gerçeğe" dönüşüverir.

Yetişkinler hep küçük çocukların fanteziyle gerçekliği, yapma oyunlarıyla gerçek dünyayı birbirine karıştırmaya yatkın olduğunu düşünürler. Psikolog Alan M. Leslie'nin araştırması bu yaygın inanışı, küçük çocukların gelişmiş numara yapma davranışının kendiliğinden ortaya çıkışına ve kalıtsallığına vurgu yaparak daha kesin bir bağlama yerleştirir. Evrimsel psikolog Pascal Boyer'in, Leslie'nin deneysel çalışmasını değerlendirdiği şu hoş açıklamaya bir bakın:

> Çocuklar boş bir demlikten fincanlara çay doldururmuş gibi yaparlar. (Demliğin ağzının fincanla aynı hizada olmasına dikkat ederler çünkü sıvılar bu yapmacık senaryoda da gerçek dünyada olduğu gibi aşağı doğru akar. Senaryonun bu yönünde, demliğin içinde gerçekten sıvı varmış gibi sezgisel fizik devreye girer.) Sonra bir deneyci fincanlardan birini devirir ve büyük bir üzüntü ifadesiyle çayın masaya döküldüğünü söyleyerek çocuktan boş fincanını tekrar doldurmasını ister. Bu durumda üç yaşındaki bu çocuklar yalnızca birisi (numaradan) dolu iki tane (gerçekte) boş fincanla karşı karşıyadır. Hata yapmamalı ve gerçekte boş ama hâlâ doluymuş gibi yaptıklarını değil, boşmuş gibi yaptıkları fincanı doldurur gibi yapmalıdırlar. Böyle ustalık gerektiren bir performans yalandan yapma durumlarının hepsinde vardır. Çocuğun bilişsel sistemi bu durumlardaki gerçeklik dışı varsayımlarla baş edebilir ve gerçek bağlamda değil ama hayal ürünü bağlamda anlamlı olan sezgisel ontolojiden yola çıkarak sonuçlara ulaşabilir.[2]

Küçük çocukların çetrefil hayal gücü kapasiteleri, bizi sadece yaratıcılıklarının geniş kapsamıyla, yani gerçek yaşantılarındaki

2. Bkz. Leslie (1987). Pascal Boyer'in, Leslie üzerine burada verilen çay partisi tanımı gibi harika açıklamaları çok faydalıdır; bkz. Boyer (2001), s. 130.

her konuyla ilgili yap-inan oyunları[3] oynayabilmeleriyle etkilemez. En az bu kadar dikkat çekici olan, serbestçe uydurulmuş ancak anlaşılır olan bu fantezi dünyalarında tutarlı kurallar ve sınırlamalar üretebilmeleridir. Dahası, çarpıcı bir kesinlikle fantezi dünyalarını birbirinden ayrı tutabilir, birden fazla hayali dünyayı gerçek dünyadaki hayattan ayrı bir yerde, karıştırmadan muhafaza edebilirler. Oyun dünyası gerçeklerini farklı oyun dünyaları için "etiketleyip" gerçek dünya faaliyetlerinden ayırt edebilirler. Böylece yap-inan oyununun doğal görünümüne aynı derecede doğal bir fanteziyi gerçeklikten ayırt etme yeteneği eşlik eder. Eğer insanın çok küçük çocuklarda kendiliğinden gelişen böyle bir kapasitesi olmasaydı, zihnin gerçeklik hakkındaki bilgiyi işlemesi sistematik olarak hayal ürünü fantezilerle karıştırılır ve sekteye uğrardı.

Bu bakımdan, çocukların yap-inan oyunları kendiliğinden ortaya çıkan başka bir zevke, yetişkinlerin kurmaca deneyimine benzer. Tooby ve Cosmides'in açıklamasında kurmacalar, tıpkı çay partisi senaryoları gibi, hepsi birbirine bağlı ama çocuğun gerçek dünya olarak bildiği şeylerden duvarlarla ayrılmış ve böylece dışarı taşarak hakikate dair bilgiyi bozması engellenen "birtakım önermelerden" oluşur. Böylece çocuk yatak odasının veya okulunun içinde bulunduğu dünyada neyin gerçek neyin yapma olduğunu da bilir; *Goldilocks ve Üç Ayı*'nın kurmaca dünyasında neyin gerçek neyin yapma olduğunu bilir. Bundan ayrı olarak ayılar hakkında bilgi edinen bir çocuğun "Goldilocks'tan" yola çıkarak, mesela gerçek ayıların mağaralarında ev eşyaları olduğu ve lapa pişirdikleri gibi fikirlerle genelleme yapması pek olası değildir.

Çocukken yap-inan oyunları için içgüdüsel olarak geliştirdiğimiz bu kapasite ne zaman elimize bir roman alsak ya da bir drama izlemek için televizyon karşısına geçsek kullanıma girer. Kendine has bir dünya kuran, birbirleriyle bağlantılı ve tutarlı, içlerinde ontolojiler ve çıkarım kuralları da bulunan hayali birtakımfikrin içine gireriz. Hayal edilen dünya bir Scorsese filminde resmedildiği kadar sert, Odysseus'un şarap karası denizleri kadar uzak ya da bir Road Runner çizgi filmi kadar komiklik derecesinde gerçeküstü olabilir. Ancak mesele sıradan yaşantının dünyasına apaçık benzemek değildir. Sanat biçimleri içinde en yetişkini büyük operanın birçok hayranlık uyandırıcı örneğinin sunduğu sahneler ve

3. (İng.) Pretend play için –miş gibi yapma oyunu da deniyor.

olaylar ayıcıkların ağırlandığı bir çay partisinden daha "gerçek" değildir.

Yap-inan oyunu tüm kültürlerdeki çocuklarda, öngörülebilir biçimde on sekiz ay ila iki yaş arasında ortaya çıkar. Bu aralık aşağı yukarı konuşmaya başladıkları ve sosyal etkileşime girdikleri zamana denk gelir. Gerçek ile yapmacık dünyaları birbirinden yalıtan ayrıştırma mekanizmalarının ileri derece gelişmesiyle birlikte bu gerçek, yap-inan oyunları ve kurmaca üretiminin tek başına değerlendirilebilecek evrilmiş adaptasyonlar, özel amaçlı zihinsel makine biçimleri olduğuna kanıt teşkil eder.

Bu mekanizmaların evrimsel temelini destekleyen başka bir gerçek daha vardır. Tüm insanlığı kapsayan hayal ürünü kurmaca ilgisi, evrilmiş bir zihinsel işlevden tam olarak beklediğimiz şey değildir. İnsanların sadece ve sadece doğru olduğunu düşündükleri anlatılardan, gerçek dünyayı tarif eden olgusal sözlerden hoşlandığını bir düşünün. Öyle olsaydı evrimsel kuram hazza adaptif fayda atfetmekte hiç zorlanmazdı. İnsanların gerçek sevgisinin Pleistosen'de sağkalım değeri vardı derdik. Açıklamayı daha da genişletir, erken dönem *Homo Sapiens* nasıl keskin aletler yontmaya ve av hayvanlarının davranışlarını tanımaya ihtiyaç duyduysa, aynı şekilde dili kullanarak kendilerini ve çevrelerini isabetli bir biçimde tanımlamaya ve olguları birbirlerine aktarmaya ihtiyaç duymuşlardır diyebilirdik. Eğer insanlar *sadece* gerçek hikâyeleri seviyor olsalardı, felsefi bir "kurmaca problemi" olmazdı çünkü insan hayatında bilerek inşa edilmiş kurmacalar bulunmazdı. Evrensel olarak arzulanan gerçeğin alternatifleri yalnızca kasıtsız hatalar veya kasıtlı yalanlar olurdu. Böyle bir dünyada evrimin ortaya çıkaracağı Pleistosen Gradgrindlar*, nasıl keskin olmayan yontma aletleri yapmak için yorulmak istemeyeceklerse aynı şekilde bir şeyler anlatma enerjilerini de masallar ve kurmacalar yaratmak için ziyan etmek istemeyeceklerdi. Gerçeğe bu katı bağlılık ve yanında fantezi ve kurmacanın iticiliği, Pleistosen'de açık bir uyum değeri geliştirmiş ve taşımış olur, böylece Gradgrindları doğrudan atalarımız yapardı. O zaman biz de bugün olduğumuz insanlar olmazdık. Gerçek olmadığı bilinen hikâyeleri ve uydurma fantezileri duyduğumuzda kör bıçaklara ya da daha kötüsü çürüyen ete verdiğimiz tepkiyi verirdik.

* Thomas Gradgrind, Charles Dickens'ın *Hard Times* (*Zor Zamanlar*, Çev. Füsun Elioğlu, Oda Yay., 1997) kitabında soğuk karakterli, sadece gerçeklerle ilgilenen insanlar için kullanılıyor. (ç.n.)

Bugünkü insan kişiliğinin yapısına bakılırsa belli ki böyle Gradgrindlar bizim genetik yapımıza en çok katkıda bulunmuş atalarımız olamazlar. Yerkürenin her tarafında insanlar fanteziler ve kurmacalar yaratmak ve deneyimlemek için inanılmaz zaman ve kaynak harcıyorlar. İnsanın kurmacaya hayreti o kadar yoğundur ki neredeyse bağımlılık seviyesine ulaşabilir. Kısa zaman önce Britanya'da hükümet tarafından gerçekleştirilmiş, endüstrileşmiş dünyanın bir örneklemi olduğu düşünülebilecek bir araştırma, ortalama Britanyalının, tüm yaşamı boyunca uyanık halde geçirdiği zamanın yaklaşık %6'sını tiyatro, sinema ve televizyonda drama izleme şeklinde kurmaca dramatik performansa harcadığını göstermiştir.[4] Üstelik bu orana kitaplar ve dergiler dahil değildir. Çok daha uzun saatler kısa hikâyeler, aşk romanları, gizem ve gerilim romanları ya da eskisiyle yenisiyle ciddi tabir edilen kurmacalar okuyarak geçirilir. Anlatılan, okunan, dramatik veya şiirsel olarak performansı yapılan hikâyeler yazılı yazısız, ileri teknolojisi olan olmayan tüm bilinen kültürlerde birbirlerinden bağımsız olarak icat edilir. Yazı geldiğinde kurmacaları kayıt altına almak için kullanılır. Basım ortaya çıktığında kurmacaları daha verimli bir biçimde çoğaltmak için kullanılır. Televizyon, dünyanın neresine gitse, pembe diziler hemen günlük yayın akışlarında kendini gösterir. Kurgu sevgisi, kurgu içgüdüsü; hiyerarşi kadar, evlilik, şakalar, din, tatlı, yağ ve ensest tabusu kadar evrenseldir.

III

Evrimsel estetik için problem, olasılık dışı ama açıkça gözlenebilen insani kurmacayı hem üretme hem de sevme dürtüsüne tersine mühendislik uygulamaktır. Bu probleme getirilecek çözüm, Steven Pinker'ın önceki bölümde değindiğimiz çekincesini hesaba katıyor olmalıdır. Mesela, dünyayla başa çıkmamıza yardımcı olan, işbirliği kapasitemizi artıran veya hastaları teselli eden kurmacayı gözlemlemek kolaydır. Ancak böyle bir başa çıkma, işbirliği veya tesellinin adaptif bir işlev olarak evrildiğini makul bir hipoteze bağlayamıyor, ataların yaşadığı çevresel şartlardaki sağkalım avantajlarına iliştiremiyorsak anlamlı değildir. Eksiksiz bir Darwinizmin çok belirli bir gerekliliği vardır. Ne kadar küçük olursa olsun Ple-

---

4. Britanya istatistikleri Danielle Nettle tarafından, Gottschall ve Wilson'a (2005), s. 57 katkısında alıntılanmıştır.

istosen atalarımızın sağkalım ve üreme olanaklarına nasıl katkıda bulunduğunu açıklayamayan hiçbir şey kurmaca için adaptif işlev olarak teklif edilemez.

Bu gerekliliği akılda tutarak işte kurmacanın günümüzden tarihin kaydedebildiği kadar geçmişe hayatımızdaki sürekliliğini açıklayabilecek birbirine bağlı üç adaptif avantaj. "Kurmacalar" ifadesi, ataların yaşadığı çevredeki sözlü hikâye geleneklerini ve yazı öncesi mitolojiler ile dolaylı olarak yazının icadından sonra gelen romanlar, oyunlar, filmler ve bilgisayar oyunları gibi uzantıları da içeriyor.

1. Hikâyeler, deneyimlerin yerine düşük maliyet ve düşük riskli bir seçenek sunarlar. Hayatın atalarımızın karşısına çıkarmış olabileceği sorunlar, tehditler ve fırsatlara odaklanan "peki ya?" sorularıyla deneyler yapma ihtiyacını tatmin ederler. Kurmacalar hayata ve sürprizlerine hazırlıktır.
2. İster açıkça kurmaca veya mitolojik ister gerçek olayları temsil ediyor olsun, hikâyeler gerçeğe dayanan (veya öyle olduğu kabul edilen) bilgi için öğretici kaynaklar olabilir. Hikâyelemenin didaktiklik amacı yazılı kültürlerde azalmışsa da bilgi aktarmanın canlı ve kolay hatırlanabilir bir yolu olarak Pleistosen'de sağkalıma fiilen fayda sağlamış olması muhtemeldir.
3. Hikâyeler diğer insanların akıllarındaki bakış açılarını, inançları, motivasyonları ve değerleri keşfetmeye teşvik eder, böylece potansiyel olarak adaptif değer taşıyan kişiler arası veya toplumsal kapasiteleri pekiştirirler.

Pinker, genelde sanatı adaptasyonların yan ürünleri olarak değerlendirmiş olmasına rağmen, yine de kurmaca hikâye anlatımının büyük ihtimalle doğrudan bir adaptasyon olarak evrildiğini kabul eder. Zihin, hayattaki sorunları muhayyilede keşfedip çözmek için kurmacayı kullanır: "Hayatın sanatı taklit ettiği klişesi doğrudur çünkü sanatın bazı türlerinin işlevi, hayatın bunları taklit etmesidir." Pinker'ın hikâye anlatımının bu işlevi için kullandığı en çarpıcı metafor satrançtan gelir. Satrançtaki sayısız potansiyel durum ve ihtimal sebebiyle büyük satranç ustalarının oynamak için ilke ve algoritmalar gibi stratejik kurallara güvendiğini düşü-

nebiliriz. Oysa durum böyle değildir. "Şahı güvende tut" ya da "Veziri hemen çıkarma" gibi şeyler başlangıç seviyesinin ötesinde pek işe yaramaz. Deneyimli oyuncuların güvenebileceği üst düzey algoritmalar yoktur çünkü satranç oyunu çok hızlı bir şekilde basit kuralların işe yarayamayacağı kadar karmaşıklaşır. Uzman oyuncular bu yüzden yayınlanmış sayısız gerçek oyundaki hamleleri çalışır, iyi oyuncuların değişik koşullarda engeller karşısında nasıl hareket ettiklerinin bir kataloğunu çıkarırlar. Büyük ustalar tarafından çalışılarak kısmen veya tamamen ezberlenen bu oyunlar, tamamen kendine özgü yeni oyunlarda zafer kazanmayı mümkün kılan şablonlar ve sezgiler sağlar. Olgun bir oyuncu için "satranç deneyimi" yalnızca kendi oynadığı oyunlardan bildikleri değil, daha ziyade bizzat oynadığı, çalıştığı veya gözlemlediği tüm oyunlardan bildikleridir.

Satranç tahtasındaki otuz iki parça ve altmış dört kare trilyonlarca hamle ihtimali tanır ama bu muazzam miktar bile insanın günlük yaşamında karşılaştığı koşullara dayalı seçeneklerin yanında küçük kalır. Burada da kurallar ve "Damlaya damlaya göl olur" ya da "Ayağını yorganına göre uzat" gibi ifadeler temel seviyede kullanışlı olsa da ancak "Tahtanın merkezini kontrol altında tutmaya çalış" demenin bir satranç ustasının işine yarayacağı kadar fayda sağlarlar. Hem olgunlaşma aşamasındaki hem de yetişkin insanlarca keyifle tecrübe edilen ve hatırlanan hayal ürünü hikâyeler, çok daha karmaşık ve kullanışlı birtakım şablonlar ve örnekler sunarak insani eylemlere ilham verir, rehberlik ederler. Büyük ölçüde, hayat deneyiminin bir parçası haline gelirler.

Kurmaca ve hikâyelemenin adaptif değeri için satranç analojisi oldukça manidardır. Sonuçta satranç insan zihninin belirli bir durumdaki tüm muhtemel hamleleri değerlendirme seviyesinde çalıştığı bir oyun değildir. Aslında bu tam da geleneksel olarak bilgisayarların satranca yaklaşım şeklini tarif eder. İnsan rakibi hesaplamayla alt etmek için kaba işlem gücünü kullanır, bu sırada bir insanın aklına bile gelmeyecek kadar kötü hamleleri de elerler. Satrancın özünde bir bilgisayarın kombinasyonlara dayalı kötü hamle eleme sisteminde olmayan bir teleoloji yer alır. Her iki oyuncu için de oyunun amacı şah mat yapmak için her bir durumdaki değerlendirmesini hesaba katarak rakibe akılca üstün gelmektir. İnsan her durumda satrancı da böyle oynar; hayatın stratejik

teleolojisine de böyle yaklaşır. Tabii tek bir şah mat yapma amacının yerine hayatta sınırsız sayıda amaçla uğraşmak zorundadır.

Darwinci düşüncede bu uğraş, üreme ve hayatta kalmayla başlar. Bu yüzden bu temel zorunlulukların en sık karşılaşılan edebi ve dramatik temalar olan seks ve ölümle bire bir örtüşmesi tesadüf değildir. Edebiyat ve sözlü öncüllerinin ana konuları bu derin zorunlulukların etrafında kümelenmiştir. Pinker'ın dediği gibi "hayatta satrançtakinden bile daha fazla hamle bulunur. İnsanlar daima bir ölçüde çatışma içindedirler. Bu yüzden hamlelerinin ve karşı hamlelerinin oluşturduğu liste katlana katlana hayal edilemeyecek boyutlara ulaşır".[5] Karmaşıklıkları hatırlatmak için önümüze bazı olasılıkları koyar:

> Ebeveynler, çocuklar ve kardeşlerin genetiklerindeki kısmi örtüşme sebebiyle hem ortak veya çatışan çıkarları olabilir hem de bir tarafın diğerine davranışı özverili, bencil veya bu ikisinin karışımı olabilir. Oğlan kızla tanıştığında biri veya her ikisi de birbirini eş ya da tek gecelik ilişki olarak görebilir. Hiç böyle düşünmeyebilirler de. Eşler sadık olabilir veya aldatabilirler. Dostlar yalancı dost olabilir. Müttefikler risklerden kendi paylarına düşeni üstlenmeyebilir ya da talih yüzlerine güldüğünde karşı tarafa geçebilirler. Yabancılar rakip ya da basbayağı düşman olabilirler.

Konuya ısınmışken hipotezini biraz ileri götürür: "Kurmaca anlatılar, bize ileride bir gün karşılaşabileceğimiz hayati meselelere ve bu durumlar karşısında uygulayabileceğimiz stratejilerin sonuçlarına ilişkin zihinsel bir rehber sağlar. Eğer amcamın babamı öldürüp yerini aldığından, sonra da annemle evlendiğinden şüphelenseydim seçeneklerim ne olurdu? ... Bir taşra doktorunun karısı olarak geçen sıkıcı hayatıma renk katmak için bir yasak aşk yaşasam en kötü ne olabilir ki? ... Cevaplar herhangi bir kitapçıda veya video dükkânında bulunabilir." Ama sözünü ettiği kurmacalar aslında burada iddia ettiği gibi kitlelerine birer talimatname sunmazlar ve bu açıklama *How the Mind Works*'ün bir eleştirisinde bu paragrafla dalga geçen Jerry Fodor'un tepkisine davetiye çıkarır: "Peki ya yeni şatomu inşa ettirdiğim devlere ödeme yapmak

---

5. Satranç analojisi Pinker (1997), s. 542-43'te yer alır. Wagner'in Yüzüğünün parodi tanımlaması Fodor (1998), internette bulunabilir [w/s trouble darwinism fodor]. Ardından gelen alıntı, Pinker'ın Gottschall ve Wilson incelemesindendir, Pinker (2006), s. 172.

için kullandığım ve bir cüceyi kaçırarak elde ettiğim yüzüğün aynı zamanda ölümsüzlüğümü sürdürmek ve dünyaya hükmetmek için ihtiyaç duyduğum yüzük olduğunu keşfedecek olursam? Seçenekleri zamanında düşünmek önemlidir çünkü böyle bir şey herkesin başına gelebilir ve fazla tedbirden zarar gelmez."

Atalarımızın çevresel şartlarında hikâye anlatımının adaptif değeri ne "Erken kalkan, yol alır" gibi boş öğütler çıkarsayıp uygulamaktan ne de babamı öldürüp bilmeden annemle evlenmeyeyim diye yol verme kavgalarından kaçınmak için* kılavuzluk etmesinden gelir. Uyumluluk insan zihninin bireysel, somut durumlardan oluşan bir deneyim hafızası inşa etmesinden kaynaklanır. Bu hafızada sadece bireylerin gerçekten yaşadığı ve anlamı apaçık ortada olan deneyimler değil üst üste birikerek dedikodu, mitoloji, teknik usuller ve kıssalar gibi hikâyeleme geleneklerini oluşturan anlatılarda, yani bir avcı-toplayıcı topluluğunun töresel bilgisinde bulunur. Hangi beyin işlemleriyle mümkün oluyorsa, insan zihninin elde edip düzenlediği çok geniş bir bilgi bankası vardır ve toplumun tarihinin önemli bölümleri, savaş hikâyeleri, avcılık anekdotları, ucuz kurtulmalar, yasak aşk öyküleri, trajik sonuçları olan delice hareketleri vs barındırır. Bu vakalar, benzetmeler yoluyla ve ortak özellikleri, farklılıkları değerlendirilerek yeni durumların ve geçmiş deneyimlerin anlamlandırılmasında kullanılırlar (Burada benzerlikleri ayırt etme ve etkili bir şekilde kullanma yeteneğinin çağdaş zekâ testlerinin temel unsurlarından biri olduğunu belirtmekte fayda vardır). Pinker'ın ifade ettiği gibi, bu tür vaka temelli akıl yürütmelerde "ilgili detayların tüm konfigürasyonları bir bir sayılarak hafızaya kaydedilir ve akıl yürüten kişi yeni bir senaryoyla karşılaştığında hafızasında kayıtlı vakalardan bileşimi karşısındakine en çok benzeyenini arar".

Bu yüzden kurmaca hikâyeleme, kurmaca olmayan diğer tanımlama ve gerçekleri iletme yollarından tamamen ayrı bir yeterlik değil, uyumluluğun bir parçası olarak ilk başlardan bu yana insan zihnindeki varlığını sürdürmüş bir uzantıdır. İnsan tarihinin geneline baktığımızda zihnin evriminin en önemli aşamalarından biri karmaşık gerçekliğe aykırı bilgi işleme olmuştur. Bu yetenek insanların mümkün ancak var olmayan (geçmişte gerçek olanlar, bugün gerçekdışı olanlar, belki tepenin ardındaki vadide ya da

---

* Sofokles, *Kral Oidipus* (Çev. Vedii İlmen, Yaba Yay., 2012) oyununa gönderme. (ç.n.)

önümüzdeki kış gerçek olabilecekler gibi) durumları zihinlerinde temsil ederek varlık alanlarını genişletebilmeleri anlamına gelir. Bu hayal gücüne dayalı pratik akıl yürütebilme özelliği, fırsatları değerlendirmek, tehditlerle başa çıkmak, daha iyi planlar yapmak ve rekabet etmekte kullanmakta becerikli olan avcı-toplayıcı gruplara, hayal gücü ve ifade yeteneği daha zayıf diğer grup ve bireyler karşısında ataların çevresel şartlarında muhakkak ki müthiş bir sağkalım avantajı sağlamıştır. Muhtemelen daha sonra gelen kurmaca hikâyeleme bu nitelikten ayrı bir şekilde işlev görmez; gerçekliğe aykırı düşünme yetisinin hayatın tek bir bireye sunabileceğinden çok daha fazla ihtimallerle dolu çok daha fazla sayıda dünyaya doğru geliştirilmesi ve genişletilmesidir. Vaka temelli akıl yürütme, gerçekliğe aykırı düşünebilme yetisine, gerçek hayatta karşılaşılan ve imgelemde düşünülen çok karmaşık durumlarda benzerlikler kurarak ve farklılıkları belirleyerek bir yorumlama ve böylece bilgi edinme kapasitesi ekler.

Daha önce küçük çocukların bile gerçekliklerin şu veya bu yapmacık dünyaya mı yoksa gerçek dünyaya mı ait olduklarını belirleyebilme ve dahası bu dünyalar arasında kafa karışıklığı yaşamadan imgelemlerinde geçiş yapabilme kapasitelerinin kendiliğinden ortaya çıktığını vurgulamıştım. Bu da yine hayati derecede öneme sahip temel bir insani niteliktir. Üyeleri ormanda bir kaplan görmekle ormandaki bir kaplanı hayal etmeyi ayırt edemeyen bir tür olsaydı rekabet ortamında belirgin bir biçimde dezavantajlı konumda olurdu. Ama evrim sonucu ortaya çıkmış ve bir dünyada hakiki veya geçerli olanla hayali olanı ayırt edebilmeye olanak tanıyan yetenek, yapmacık fantezi dünyasındaki her şeyin birer yapmacık fantezi gerçekliği olduğu anlamına gelmez. Tıpkı oyuncak bebeklerin katıldığı çay partisindeki numaradan çayın gerçek dünyadaki çayla aynı yerçekimi kanunlarına uyması gibi kurmacadaki gerçekler ve arka plan bilgisi de gerçek dünya için kullanılabilecek kadar geçerli olabilir. Hayat dersleri vermek ve gerçekleri belirli bir kesinlikle aktarmak, kurmacanın çok eski bir işlevi ve muhtemelen adaptif öneminin bir parçasıdır.

Bugün hakikate dair bilgi kurmaca dışı kitaplar ve diğer ortamlar yoluyla öğretiliyor ve öğreniliyor. Bu yüzden kurmacanın bilgi aktarımı ve dolayısıyla bireyin bilgi hazinesini genişletme gücünü göz ardı edebiliriz. Örneğin, ben 19. yüzyıl Rusya'sında hayat ve

toplumsal yapı hakkında epey bilgi sahibi olduğumu düşünüyorum. Derebeylik sistemi, günlük yaşamın temel ekonomisi, çar ve çevresinin konumu, zenginlerin taşradaki konutları, daha gelişmiş olan Avrupa'ya duyulan hayranlık (ve imrenme), çok büyük mesafeler ve uzak vilayetlerdeki yalıtılmışlık psikolojisi gibi. Ama bir düşününce, Çarlık Rusyası tarihi hakkında bir şey okuduğum hiç aklıma gelmiyor. Çağdaşlarımın birçoğu gibi ben de bu bilgi bütününü Dostoyevski, Tolstoy, Gogol, Puşkin, Lermontov ve Turgenyev okuyarak, Çehov performansları izleyerek ve bu yazarların eserlerinin film ve opera versiyonlarını görerek biriktirdim. Rus yazarlar bu tür bilgileri yalnızca çoğu zaman olay ve karakterle ilerleyen kurmacaları için bir arka plan olarak verirler. Yine de arka plan bilgisi gerçeği yansıtır ve akılda bir fantezi veya bilimkurgu romanının arka planı gibi kurmaca olarak etiketlenmez.

Özellikle 19.yüzyıldan günümüze kadar raflar dolusu öykü ve roman esasında kurmaca karakterler içeren bir olay örgüsü halinde sunulmuş gezi günlükleri veya keşif hikâyeleridir. Örneğin, birçok Avrupalı için Karl May'in macera romanları ve öncesinde Jules Verne'in gerçeklerle bezeli canlı hikâyeleri aslında Güney Denizleri, en kara Afrika ve Vahşi Batı hakkında egzotik bilgilerin dramatik ve kolay akılda kalacak bir şekilde sunulmasının yollarıydı. Bu edebi tür, bugün birçok havaalanı romanında ama aynı zamanda daha üst bir edebi düzeyde dramatik içeriği kadar ayrıntılı denizcilik tasvirleri için de okunan Patrick O'Brian'ın popüler deniz maceralarında varlığını sürdürür. Modern sinemanın cazibesinin en önemli unsurlarından birinin izleyiciyi farklı diyarlara, uzak gelecek veya geçmişteki değişik mekânlara taşımasından kaynaklandığını söylemeye gerek bile yoktur. Özellikle izleyici için egzotikse, filmin tasvir edilen ortam ve arka planı karakterler ve olaylar unutulduktan uzun süre sonra canlı bir şekilde hatırlanabilir.

Kurmacanın eğlence değerinin ötesinde bir bilgi kaynağı olarak kullanımı bilinen ilk sözlü geleneklerin içeriğine kadar uzanır. Klasik edebiyat uzmanı Eric Havelock, *İlyada* ve *Odysseia*'nın başlıca amaçlarından birinin, bu destanların doğduğu erken Yunan kabileleri için kültürel bir temel ve hatta teknik bilgi sağlamak olduğunu iddia etmiştir. Böyle olması, Platon'un *Devlet* gibi diyaloglarında Homeros'a şiddetli bir biçimde itiraz etmesini de açık-

lar. Homeros destanlarında da Yunan mitolojisinin büyük kısmında ve daha sonra komedya ile trajedide olduğu gibi Tanrılar tüm insani zaafları apaçık ortada birer insandırlar. Tartışırlar, birbirlerine karşı entrikalar düzenler, çok kıskançtırlar, şehvetli bir şekilde sevişir ve zina yaparlar, birbirlerinden ve ölümlülerden zalimce intikam alırlar ve doymak bilmez iştahlarını beslerler. Platon, tüm Yunan edebi geleneğinin ama özellikle de tam kalbindeki Homeros destanlarının olabilecek en kötü ahlaki örnekleri gösterdiğini düşünüyordu. Bu yüzden *Devlet*'de sanatın sıkı kontrol altında tutularak halkın önüne insani ve ilahi değerler ve davranışların münasip ve eğitici örnekleri dışında hiçbir şeyi koymadığı ideal bir devlet betimler.

Havelock, Platon'un endişeleri modern okura tuhaf geliyorsa bunun sebebi Homeros destanlarının renginde ve güzelliğinde kaybolan modernlerin, asıl kitleleri için âdetler, statü işaretleri, dini tarih ve hatta denizcilik tavsiyeleri konularında nasıl bir sözlü ansiklopedi işlevi gördüğünü fark etmemeleridir der. Homeros destanlarını anlatan rapsodosları* hep insanları eğlendirmeyi amaçlayan kendi çağlarının göstericileri olduğunu düşünürüz ama Havelock esas olarak "ustalık geleneğinin" koruyucuları olduklarını iddia eder. Birer hocadırlar aslında ve bir rahibe nasıl hitap edileceği, kadınlar ve erkekler ya da krallar ve savaşçılar gibi sınıfların birbirlerine karşı nasıl davranacakları konusunda dersler verir; toplumsal yapının Nestor'un müdahalesi gibi unsurlarla nasıl ayakta tutulduğunu, krallardan (ve Tanrılardan) nasıl lütuf dileneceğini, kurban ayinlerinin nasıl gerçekleştirileceğini, ele geçirilen cariyelere nasıl davranılacağını ve hatta sofra adabını öğretirler. Havelock'a göre sözlü kültürde "toplumsal davranış ve tavırların büyük kısmı törensel olmak zorundaydı". Bu zorunluluk, erken dönem Yunanlar için esasında beceri gerektiren bir teknik pratiği olan ritüel davranışların en ince ayrıntısına kadar tarif edilmiş olmasını anlaşılır kılar. "Münasip" veya "uygun" olan şeylerden tekrar tekrar söz edilmesi âdetlere veya ahlaka dair talimatların destanlarda ne düzeyde yer aldığını gösterir. *İlyada*'nın ilk kitabının anlatısı limana gemi yanaştırmak için bile özel bir yönerge içerir: Yelkenleri topla, ana direği indir, kıyıya kürek çek, pruvadan

* (Yun.) Rhapsodos: Antik Yunan'da şehir şehir gezerek profesyonel olarak destan okuyan bir nevi halk ozanı. (ç.n.)

karaya çık, yükü indir vs. Havelock'a göre ozan "aynı anda hem hikâye anlatıcısı hem de kabilenin ansiklopedicisidir".

Psikolog ve edebiyat kuramcısı Michelle Scalise Sugiyama, problem çözme yöntemleri de dahil olmak üzere bilgi aktarımının, atalarımız için "Hazırlıklı ol" şeklindeki izci mottosunda kısa ve öz bir biçimde ifade edildiği gibi, hayal ürünü hikâye anlatımının merkezi bir uyum faydası olduğunu söyler. Avcı-toplayıcı yaşamı "sonu gelmez bir görevler, engeller, tehlikeler ve bireyin doğuştan bilmediği yerel çözümler dizisiydi". Çağdaş toplayıcıların halk kültüründe hikâyelerin, "insanların bilgi edinebilmeleri, stratejilerin provasını yapabilmeleri veya gerçek hayatta karşılaşılabilecek güçlüklerin ve tehlikelerin üstesinden gelebilmek için gerekli becerileri geliştirmelerini" sağlamak için kullanıldığı gözlemini yapar. Kamp ateşi etrafında toplanıp hem yakın zamandaki hem de uzak geçmişteki avları anlatan Kalahari avcılarının durumunu örnek gösterir. Bu, hayvanların alışkanlıklarına dair anekdotların, nasıl iz sürüleceğinin, son takip ve nihai öldürücü hamlenin tekniğinin anlatıldığı bir iş konuşmasıdır. Ama tarif ettiği türden bilgi alışverişi yalnızca gerçeklere dayalı anlatımlardan gelmek zorunda değildir. Masallardan ve mitolojiden de seçilebilir ve aslında böyle sunulduğunda daha bile akılda kalıcı olabilir. Buna örnek olarak Sugiyama, Kırkayağın ormanda yürürken çok ses çıkardığı için Jaguarı nasıl azarladığıyla ilgili bir Yanomamo halk hikâyesini alıntılar.[6] Kırkayak, Jaguarın pençelerini yuvarlayıp tabanlarını yumuşatır ve kuru dalları kırmadan hafifçe nasıl yürüyeceğini öğretir. Hikâye, (insanları avlayan) jaguarlar hakkında, köyden veya kamptan uzaktayken sessizce yürümenin (insanlar için) önemi hakkında ve aynı zamanda alegorik olarak ele alındığında pusu kurmak ve diğer kabilelerden gelebilecek saldırılardan kaçınmak için alınacak önlemler hakkında bilgi ve tavsiyelerle doludur. Hikâye hem insanlardan hem de jaguarlardan kaynaklanabilecek yöreye özgü tehditler ve stratejilerle ilgilidir. Ama aynı zamanda "yırtıcı hayvanlar karşısındaki zafiyetimize ve bunun sonucu olarak potansiyel avcıların (ister insan olsun ister olmasın) bulunabileceği

---

6. Bkz. Havelock (1963), s. 80-83. Sugiyama'dan yapılan alıntılar Sugiyama (2005)'dendir. Peter Swirski'nin *Of Literature and Knowledge* (2008) [Edebiyat ve Bilgi Üzerine] adlı kitabı, kurmaca anlatıya dayalı düşünüşü felsefi ve bilimsel düşünce deneylerinden oluşan bir düzleme yerleştirerek, bu düşünce şeklinin adaptif değeri hakkında ikna edici bir sahne ortaya koyar.

yerlerde bastığın yere dikkat etmenin ve tetikte olmanın faydası vardır şeklindeki genel güvenlik kuralına" vurgu yaparak, daha evrensel meseleleri de canlı tutar.

Böyle bakıldığında hikâye anlatımının hitap ettiği sorun odaklı düşünce deneyleri, bilgiler ve sorunlu durumların analizleri, daha dışarıdaki bir çevrede yer alan kaynaklar, tehlikeler ve fırsatlara yöneliktir. Ama avcı-toplayıcıların toplumsal bağlamında, kişinin yakınındakilerin içsel psikolojik deneyimleri, topluluğun paylaşılan duygusal ve düşünsel dünyası da en az bunlar kadar önemlidir. İşte burada kurmaca, içsel deneyimi resmedip tanımlayarak sanatsal potansiyelinin karşılığını verir ve uyumlulukla alakasının şu âna kadar tartışılan meselelerin çok ötesinde olduğunu gösterir. Hikâyeler bugün olduğu gibi, tahminen tarihöncesinde de insani deneyimleri oluşturan arzular, duygular, hesaplamalar, mücadeleler, hüsranlar ve zevkler, yani *insan* hayatı hakkında olmuştur. Yanomamo halk kültüründen Ezop masallarına, Kipling hikâyelerine, Tolkien'in fantezi edebiyatına ve *Aslan Kral*'a kadar hikâyelerdeki hayvan karakterler hep insanlara vekâlet ederler. Güneş, ay, rüzgâr ve bulutlar gibi fiziki nesneler ve olgular dünyanın her yerinde hikâyelerde hayal ürünü insanlar olarak kişileştirilirler. Ancak *tamamen doğal bir tarih*, örneğin, Dünya'nın jeolojik tarihi, çok yeni ve anlatı perspektifinden bakıldığında gayet tuhaf bir fikirdir. Kayalar eylemlerin diğer ucunda yer alan pasif alıcılarıdır, yeni eylemler başlatmazlar. Hikâyelerse esas olarak etkin olma hali ve duyguyla ilgilidir. Bu durumda mecaz yoluyla veya sembolik olarak insansı varlıklara dönüştürülmedikleri sürece kayaların hikâyelerde merkezi bir konum alması genellikle mümkün olmaz.

Fakat sadece insan faaliyeti ve hisleri tek başına bir hikâye için yeterli değildir. Bugün olduğu gibi bilinen kültürel tarih boyunca da tüm kültürlerde hikâyeler sorunlar ve uyuşmazlıklar hakkında olmuştur. İnsanlar arasındaki güç veya aşk için yaşanan rekabetin yanında (tehlikeli bir hayvanın insan yerine geçmeyip gerçekten hayvan olduğu zamanlarda) can veya bir uzuv kaybetme tehlikesi gibi doğal tehditler başlıca konulardır. Bu yolla, hikâyelerin özelliklerini mümkün olduğunca soyut bir biçimde sıralayacak olursak (1) bir insan iradesi ve (2) bu iradeye karşı bir çeşit direnç içerirler diyebiliriz. Bu yüzden "Mary acıkmıştı, Mary yemek yedi" pek

hikâyeye benzemeyen bir olaylar dizisi anlatılarken "John açlıktan ölüyordu ama kiler bomboştu" kulağa bir hikâyenin başlangıcı gibi gelir. Hayat, zenginlik, hırs, aşk, rahatlık, statü veya güç karşısındaki engeller, bir hikâyenin temel fikrinin merkezi unsurlarıdır. Bir başka unsur da insan iradesinin nasıl bir zaferle bu engelleri nasıl aştığı ya da trajik bir biçimde başarısız olduğudur. Hikâyeler özünde gerçek veya kurmaca karakterlerin zihinlerinin nasıl sorunların üstesinden gelmeye çalıştığıyla ilgilidir. Bu da demek oluyor ki, hikâyeler okurlarını/dinleyicilerini yalnızca kurmaca ortamlara değil aynı zamanda hayal ürünü insanların iç yaşantılarına da götürürler.

Dışarıdaki fiziki dünyanın karşılarına çıkardığı tehditler ve fırsatlar hakkında hikâyeler yoluyla bilgi edinmek nasıl büyük bir uyum avantajı sağlayacaktıysa, aynı şekilde *Homo Sapiens* gibi yoğun bir biçimde toplumsal olan bir tür için, atalarımızın çevresel şartlarında avcı-toplayıcı yurttaşlarıyla paylaştıkları karmaşıklığının ucu bucağı olmayan zihinsel dünyada kendilerine yol gösterecek becerileri keskinleştirmenin de avantajı büyük olacaktı. İkinci bölümün sonunda stabil bir insan doğasının özelliklerinin nasıl her türden insani ilişkinin etrafında döndüğünü gözden geçirdik: Akrabalık veya kabile ilişkilerine dayalı toplumsal ittifaklar, statü meseleleri, karşılıklı değiş tokuş, seks ve çocuk bakımının karmaşıklıkları, kaynaklar için girişilen mücadeleler, hayırseverlik ve husumet, dostluk ve adam kayırma, uyumluluk ve bağımsızlık, ahlaki zorunluluklar, özgecilik ve bencillik vs gibi. Şimdi göreceğimiz gibi bu meseleler edebiyatın ve onun sözlü öncüllerinin başlıca temalarını ve konularını oluşturur. Hikâye anlatımının bireylerin ve grupların insanın toplumsal ve duygusal deneyimini anlayışını geliştirip derinleştirmekte oynayabileceği rol sebebiyle, hikâyeler evrensel olarak bu şekilde oluşturulur. Bir hikâyenin anlatıcısı, hikâye anlatımının doğası gereği, karakterlerin zihinsel deneyimlerinin içine doğrudan erişebilir. Müzik, dans, resim ve heykel gibi diğer sanatlarda bu erişim kesinlikle sözlü veya yazılı anlatımda olduğu derecede mümkün değildir. Sugiyama'nın işaret ettiği gibi, resimler konu edinilen malzemeye farklı bakışları tek tek temsil edebilir ve müzik duyguları ifade edebilir. Ama bu sanatların ikisi de hikâye anlatımının en temel biçimlerinde bile doğal olarak yapılabildiği gibi birbirine neden sonuç ilişkileriyle

bağlanmış olay ve niyetleri belirsizliğe hiçbir yer bırakmaksızın resmedemezler. Hikâye anlatımı sıradan günlük toplumsal deneyimin bir aynasıdır: Tüm sanatlar içinde zihnin olağan hayal gücü yapılarını, anlık algılamayı, planlamayı, hesaplamayı ve kararlar vermeyi hem kendi deneyimlediğimiz şekliyle hem de başkalarının deneyimlediğini düşündüğümüz şekliyle resmetmeye en uygun olanıdır. Ama hikâye anlatımı bizi sıradan olanın daha da ötesine götürmeye vakıftır. Ufuk açma gücü de burada gizlidir.

Bir başkasının zihnini düşünsel ve duygusal olarak anlamak, çocuklarda iki yaş civarında kendiliğinden ortaya çıkıp beş yaşına gelindiğinde tamamen olgunlaşan belirgin bir kabiliyettir. Bu kabiliyetin şaşmaz gelişimi, genel olarak zekânın bir yönü değil, ayrı bir evrilmiş adaptasyon olduğunu gösterir. Bu kabiliyetin kendine has işlevsel özelliklerinin gözlemlenebildiği, diğer düşünsel kapasiteleri etkilemeden sadece bu gelişimi engelleyen talihsiz bir durum daha vardır: Otizm. Otistik çocuklar, farklı derecelerde olmak üzere, başka insanların zihinleriyle hayal gücü yoluyla ilgilenebilme konusunda nörolojik bir engelden muzdariptirler. Bu sorunun kurmacadan tat alamamak, sıradan empati deneyiminden yoksunluk ve ironi ve esprilere değer verememek gibi uzantıları olur.[7] Otistik çocuklar birçok açıdan ileri derecede zeki olabilirler. Matematik veya mekanik yönlendirme gibi düşünce ve duygu okuma içermeyen işler onlar için zorlayıcı olmayabilir. Otistikler diğer her bakımdan düşünsel olarak normal olsalar da özellikle başkalarıyla ortak bir düşünce ortamı paylaşma yoluyla iletişim kurmayı öğrenmekte zorlanırlar. Bu durum, yap-inan oyununun ve hikâyelerden zevk almanın (ve elbette sıradan insan duygudaşlığının) merkezi bir unsuru olduğunu en baştan kabullendiğimiz empati kapasitesinin sonradan öğrenilen değil, doğuştan gelen bir nitelik olduğunu gösterir.

Edebiyatın başkasının zihnini okuma işlevi, edebiyat kuramcısı Lisa Zunshine'ın özellikle ilgisini çeker. Zunshine, bu işlevin modern yazımda üst düzeyde kullanıldığını ama aynı zamanda edebiyatın sözlü öncüllerinin de bir niteliği olduğunu iddia eder. Kurmacada, özellikle farklı amaçlılık seviyeleri içinde kendine yer bulan farklı bakış açılarına istinaden edebi karakterlerin akıllarını

---

7. Otizmin özellikle empatiye dayalı anlamaya etkileri, dolayısıyla bir otistiğin kurmaca anlatıyı kavrayışı için, bkz. Baron-Cohen (1996).

okuma yeteneğimizi tatbik ederiz. Zunshine'a göre kurmaca anlatılar, "*kim* ne düşünmüş, istemiş ve hissetmiş ve *ne zaman* diye sürekli merak etme eğilimimize dayanır, bu merakımızı okşar ve manipüle eder." Kurmaca "zihin okuma kapasitemizi harekete geçirir, kışkırtır ve belirsiz sınırlarına doğru zorlar".[8] Onun bakışına göre karakterler ve onların zihinsel durumları arasındaki ilişkileri çözme yollarımızda bilişsel kısıtlamalar bulunması, kurmacanın bu kısıtlamaları bulmaca yapma seviyelerine çıkarması için bir fırsattır. Bu arada, insanın okurken yerleşik amaçlılığı takip edebilme kapasitesi dördüncü seviyeden sonra epey zorlanır: "John, Jane'in, Bill'in Betty'nin George'la evlenmek istediğini düşündüğüne inandığını biliyordu" normalde en fazla gidebileceğimiz noktadır. Edebiyattan alınan zevk kısmen, en azından birçok okuru için, amaçlılık seviyelerinin içinden çıkmaktan kaynaklanıyor olabilir. Bunun hikâye anlatımının evrimsel kökenlerini açıklamaya yetip yetmeyeceği ayrı bir sorudur. (Telemakhos, annesi hiç Odysseus'un eve dönüp de artık onu sevmediğine inandığını bulmaktan korktuğunu düşünmüş müdür diye merak etti" kulağa pek Homeros tarzı gibi gelmez ve Zunshine kendisi de *Beowulf* gibi erken dönem destanlarındaki zihinsel temsilin karmaşıklığının Henry James'teki kadar olmadığını kabul eder.) Ama Zunshine en azından hem bireysel olarak hem de hikâyeciyle bağ kurarak başka insanların yerlerine geçip zihinlerini keşfetmenin, edebiyatta ve aynı zamanda sözlü hikâye anlatımında kurmacadan alınan zevkin önemli bir parçası olduğu konusunda haklıdır.

Edebiyatın ve çok eski zamanlardaki öncüllerinin insanın düşünsel ve duygusal hayatının sunduğu geniş olanakların imgelemdeki bir keşfi olarak ortaya çıkışları, edebiyatçı Joseph Carroll tarafından etraflıca düşünülmüştür. Carroll'ın duruşu Tooby ve Cosmides'in benimsediği fikirlerle paralellik gösterir ve E. O. Wilson'ın *Consilience*'ta ortaya koyduğu bir hipotezle de aynı doğrultudadır. Bu hipoteze göre genel olarak sanat ve belki de özellikle hikâye anlatımı ve edebiyat, devasa beyni ve (bilhassa diğer insanlarla uğraşırken) karşılaştığı karmaşık durumlar sayesinde diğer hayvanlardaki çevrelerine gösterdiği gibi basit, rutinleşmiş tepkilerin çok üstüne çıkmış bir tür için özel bir adaptif görev

---

8. Zunshine (2006); alıntılar *Philosophy and Literature*'da Brian Boyd'a verilen bir cevaptan alınmıştır, Zunshine (2007).

yerine getirmiştir. İnsanın Pleistosen'de otomatik hayvani içgüdülerinin ötesine geçmiş olması da kendi sorunlarını üretmiştir. Eyleme geçirilebilecek seçeneklerin çokluğu kafa karışıklığı ve belirsizliğe yol açmıştır. "Yüksek zekâ sayesinde artık görünür olan koşullara dayalı yeni ihtimallerin çokluğuyla başa çıkabilecek insan kalıtımının belirmesi için yeterli zaman yoktu" der Wilson ve "sanat boşluğu doldurdu" diye ekleyerek bu sayede insanların yeni durumlar karşısında daha esnek ve karmaşık tepkiler geliştirebildiklerini belirtir.

Carroll bu bölüm için hikâye anlatımının kökenlerini açıklamanın faydalı bir yol olarak kurgusal düşünce deneyleri konusunda Pinker'la kısmen hemfikirdir. Ancak ucu Freud'a kadar giden kurmacanın aynı zamanda haz veren fanteziler olarak anlaşılabileceği düşüncesini, yani Pinker'ın zihinsel *cheesecake* fikrini reddeder. Carroll'a göre kurmaca, "karmaşık psikolojik yapılanmamızı düzenlemek için" hazdan daha derinlere iner ve başkalarının "deneyimlerine zihnimizde dahil olabilmemiz için ihtiyaç duyduğumuz toplumsal uyum kapasitemizi besleyip geliştirmemize yardımcı olur".

> Okuma deneyimi veya edebiyatın sözlü öncüllerindeki muadili, hayal kurma deneyimiyle ve "sanal gerçeklik" simülatörlerinin yaşattığı deneyimle bazı paralellikler gösterir. Eylemlerin sebepleri, yaşanan durumlar, kişiler ve olayların dramatik bir yapı içinde, anlatı sırasıyla var oldukları hayal ürünü bir dünyada öznel olarak yaşanan bir deneyimdir. Çoğu edebi eserin rüyalarda bulunmayan güçlü, bilinçli bir kavramsal düzeni vardır. Bu "tematik" bir düzendir. Ama rüyalara benzer şekilde ve fen bilimleri, felsefe ve sosyal bilimler gibi diğer bilinçli kavramsal düzenlerin aksine edebiyat, duygularca harekete geçirilen en temel tepki sistemlerine doğrudan hitap eder. Edebi eserler bu yüzden zihnin en duygusal ve öznel kısımlarıyla en soyut ve akli kısımları arasında keşişim noktası oluştururlar.[9]

Carroll'ın açıklamasının cazibesi kısmen *duygusal doygunluğu* açıklayabilme potansiyelinden kaynaklanıyor. Neredeyse tüm sanat türlerinde bulunan bu önemli ve ilginç özelliğe, üçüncü bölümde-

---

9. Wilson, Carroll (2006), s. 42 ve 43 tarafından alıntılanmıştır. Brian Boyd'un *On the Origin of Stories* [Hikâyelerin Kökeni Üzerine] adlı kitabı genel olarak sanat, özellikle de bilişsel bir oyun biçimi olarak hikâye anlatımı hakkında etkileyici bir tablo çizer.

ki sanatın küme ölçütleri listesinde yer vermiştik. Başta hikâyeler ve drama olmak üzere müzik, şiir, dans performansları, resim ve heykel dahil olmak üzere bütün sanat biçimlerindeki eserler, anlatıya dair veya dramatik kesişim noktalarında hızlı duygusal tepkiler yaratıp şekillendirebilirler. Fakat sanat eserleri söz konusu olduğunda, hikâyenin değişik noktalarında duygusal iniş çıkışlar hissedilse de (bir müzik parçasındaki gibi) duygular normalde öylece, mesela anlatının ortalarında bir yerlerde ortaya çıkıvermez. Duyguların hissedilmesi normalde *sanat eserinin deneyimlenmesiyle eşzamanlıdır*. Başka bir şekilde ifade etmek gerekirse, kurmacalar önce bir anlatının içeriğini oluşturup sonra duygu eklemezler. Daha ziyade hemen bir ton, hava veya his yerleştirir ve duyguyu sürekli olarak kullanırlar. Örneğin, bir oyun, olay örgüsünde dramatik bir tersine dönüş veya bir müzik parçası minörden majöre kulak tırmalayıcı bir geçiş yapabilir ve bunlar pekâlâ duygusal zirveler olabilir. Ama sanat eserleri duygusal olarak doygundur. Yani duygusal deneyimi anlam bütünlüğü olan bir aralıkta, kapladıkları alanın tamamına yayarak iletip keşfederler. Örneğin, bir Çehov oyununu düşünecek olursak, açılış sahnesinde bir duygusal dünya hemen kurulacaktır. Aynı şey şiirin büyük kısmı ve müziğin neredeyse tamamı için söylenebilir: Duygu, anlatıya veya gelişimsel yapıya bir ek değil, bütüne nüfuz eden bir ruh halidir.

Bu duygusal doygunluğun dünyanın her yerindeki sanat kitlesi tarafından hemen anlaşılıp kabullenildiğini belirtmekte fayda vardır. Şu âna kadar tespit edebildiğim kadarıyla hangi kültürde olduğuna bağlı olmaksızın bu, sanatın en az mimesis veya beceriye duyulan hayranlık kadar kendiliğinden ortaya çıkan bir özelliğidir. Hint estetiği, bir sanat eserinin özgün duygusal "tadını" tanımlamak için Sanskritçedeki *rasa* kelimesini kullanır ve ben de Yeni Gine'nin sing-sing dansı* performanslarında bu belirli duygusal tonlara erişildiğini kesinlikle gördüm. Sanatın olduğu her yerde duygunun da esas unsurlarından biri olarak bulunması hemen kabul görür. Görünüşe bakılırsa bu kabul hem insanın hem de sanatın doğasının temelinde yatan bir gerçektir. Aslında tam tersi de mümkünken böyle olmamıştır. Örneğin, dünyanın her yerinde

* Papua Yeni Gine'de birkaç kabile veya köyün bir araya gelerek farklı kültür, dans ve müziklerini sergiledikleri barışçıl bir gelenek. (ç.n.)

sinema izleyicileri hikâyede aktarılan duygulara vurgu yapmak veya yorum getirmek için müzik kullanılmasını doğal karşılar ve uygun görürler. Hatta en erken dönem sessiz filmler bile müzik eşliğinde gösterilirdi. Herhangi bir yerde film müziği kullanımının acayip veya beyhude bir iş olduğunu düşünecek bir insan topluluğu olduğunu pek sanmam çünkü bu eklemenin sebebi hemen anlaşılır. Filmler için müziğin doğal olması opera fikriyle de uyuşur ama çok daha öncesine, troubadourlardan[10] Schubert'e, oradan Beatles'a ve günümüze kadar gelen aşk şarkılarında da bu uyum aynı şekilde gözlemlenebilir. Son olarak, en kafa karıştırıcı estetik deneyimlerden bazılarının, bir eserin farklı yönlerine ait duygusal ifadelerin birbiriyle çeliştiği durumlar olması, anlatıyla müziğin birleştirilmesiyle duygunun geliştirilebileceğine kanıt olarak gösterilebilir (bu konuda şüphesi olan arka planda Beethoven çalarken Emily Dickinson okumayı denesin).

Demek ki kurmaca bize duygusal hayat için şablonlar, zihinsel haritalar verir. Bu haritalar, Carroll'a göre "duygusal olarak doygun, hayal gücü bakımından canlı" olmalıdır. Öyleyse sanat, bireyler için en azından bu açıdan bir adaptasyondur. Çünkü kendi insani duygularının farkında olmalarına ve dolayısıyla esiri olarak hareket etmektense kontrol altına alarak kendi hayatlarına yön vermelerine yardımcı olur. Carroll'ın ortaya koyduğuna göre "Dünyanın her kültürel köşesinde edebiyat ve yazı öncesi hikâye anlatımlarının bireylerin hayat gayelerinin bütününe nasıl girdiğine, inanç sistemlerini ve davranışlarını nasıl şekillendirip yönlendirdiğine bakınca bunun kanıtları görülebilir".

Carroll, Aristoteles'e ve çocukların hayal gücüne dayalı oyunlarına gönderme yapmaz ama Dickens'ın, -miş gibi oyunlarının ya da bunların doğal olmayan eksikliğinin kötü muamele görmüş ve ihmal edilmiş çocukların hayatında oynadığı role her zaman dikkat ettiğini hatırlatır. Faydacı bir ideolog olan babaları tarafından sanat ve edebiyattan trajik bir biçimde mahrum bırakılan *Zor Zamanlar*'daki Tom ve Louisa Gradgrind, duygusal ve ahlaki olarak yeterince gelişememiştir. *Kasvetli Ev* romanının başkarakteri Esther Summerson şefkatten yoksun bir dünyada büyür. Kendisine ait hayali bir dünya yaratarak hayatta kalır. Bu, oyuncak bebeğiyle

10. Troubadour: Ortaçağ Avrupa'sında lirik şiir besteleyerek söyleyen gezgin şair.

konuşarak normal insani şefkat yarattığı ve böylece olaylar lehine doğru seyretmeye başlayıp daha iyi bir çevreye geçene kadar duygusal doğasını canlı tuttuğu şahsi, hayal ürünü bir mekândır. "Oyuncak bebekleriyle konuşması zevkine üretilen fanteziler değil, kişisel kurtuluş için çaresizlik içinde alınmış ve etkili önlemlerdir." Carroll kötü muameleye maruz kalmış David Copperfield'ın yatak odasının yanında, ölmüş babasına ait toz içinde, unutulmuş kitapları keşfettiğinden de söz eder: *Tom Jones, Humphry Clinker, Don Quixote* ve *Robinson Crusoe*. Carroll, görüşünü açıklamaya Pinker'a itiraz ederek başlar:

> David'in bu kitaplardan aldığı sadece bir parça zihinsel *cheesecake*, tüm dileklerinin gerçekleştiği geçici bir fantezi değildir. Asıl edindiği bunları yazan hayret verici derecede yetenekli ve bütünlüklü insanların duygu ve anlayışlarıyla dolu, canlı ve güçlü insan hayatı imgeleridir. İşte böyle bir insani olanaklılık duygusuyla kurduğu bağlantı sayesinde kendi yakın çevresinin aşağılayıcı sınırlamalarından kaçabilmiştir. Gerçeklikten kaçmamaktadır; asıl kaçtığı, dünyanın geri kalanında mümkün olan insanlıktan mahrum bırakılarak fakirleştirilmiş bir gerçekliktir. Bir insan olarak kendi seçilim değerini doğrudan geliştirir ve böyle yaparak edebiyatın nasıl bir uyum avantajı sunabileceği göstermektedir.[11]

Kurmacaya dair bir kuramın kendine destek olarak kurmaca karakterleri kullanması elbette soru işaretleri doğurur. Ama Carroll'ı bu sebeple eleştirmek doğru olmaz. Nihayetinde romanlarındaki melodramatik karakter ne olursa olsun Dickens, insan doğasını derinlemesine gözlemlemiştir ve çocuk tasvirleri de özellikle karmaşık ve güçlüdür. Dickens, Mill ve faydacılara karşı adil olmasa da çocukluk ve gençlik hakkında söylediklerinde ideolojik bir amaç bulunmaz. Bugün de dünyanın her yerinde çocuklar bir Dr. Seuss klasiği veya bir Disney hayvan masalı animasyonunu, bir kere de değil yirminci kez izlemek için ne zaman televizyonlarını açsa veya video oynatıcılarına bir disk taksa Carroll'ın Dickens'ta bulduğu duyguların keşfedilmesi ve işlenmesi eylemi devam eder.

Bir edebi eserin anlamı, anlattığı olaylarda değildir. Anlamı üreten bu olayların nasıl yorumlandığıdır. Yorum da Carroll'ın "her türlü anlamın gerçekleştiği, bilinç ve deneyimin mekânı" diye ta-

11. Carroll (2006), s. 42. Genç David Copperfield alıntısı Carroll (2004), s. 68'dendir. *Pride and Prejudice* [*Gurur ve Önyargı*] alıntısıyla birlikte üç bakış açısı Carroll (2004), s. 208-10'da tartışılmıştır.

nımladığı bir *bakış açısı* gerektirir. Carroll, eleştirmen M. H. Abrams'ı takip ederek, yoruma dayalı bir bakış açısının üç unsurdan müteşekkil olduğunu öne sürer: Yazar, temsil edilen karakter ve izleyici. Bu üç unsur okurun deneyiminde bir araya gelir. Bu durumda David Copperfield'ın babasının kitaplarını keşfetmesinin önemi kısmen genci, Carroll'ın ifadesiyle, "bunları yazan hayret verici derecede yetenekli ve bütünlüklü insanlarla" tanıştırmasına dayanır. Kurmacanın önemi kısmen okur ve yazar (zımni veya varsayılan değil gerçek yazar) arasında gerçekleşen, bir tür iletişimsel aktarıma dayanır. Zunshine ve diğer daha bilişsel odaklı kuramcılar, bir hikâyenin içinde birden fazla bakış açısı bulunacağı için okur ve hikâyedeki karakterler arasındaki aktarımı, zihin okuma ve iç içe geçmiş amaçlılıkları ayırt etme olarak tasvir etmişlerdir. Ancak okur ve yazar arasında da bir aktarım gerçekleşir. Burada okura göre yazar, kurmaca şahısların (karakterlerin) bakış açıları, kendi bakış açısı ve okurun bakış açısı arasında arabuluculuk yapan, hikâyenin yaratıcısı, gerçek bir kişidir. Bu üç unsur her kurmaca deneyiminde vardır. Hatta etkin unsurlar bunlarla sınırlıdır denebilir.

Bu, izleyici kitlelerinin değiştiğini reddetmek anlamına gelmez (bu yüzden sekizinci bölümde tarihi öneme sahip eserlerin ilk izleyicileri için anlamını ve kıymetini ortaya çıkarma isteğimizi göreceğiz). Dahası, yazarlar kendilerini anlatıcıların veya zımni yazarların ardına saklamanın yollarını bulabilirler. Yine de yazar, devinimin birincil kaynağı olarak kalır. Karakterlerin nasıl yorumlanacağını, eylemlerini ve başlarına gelenleri belirleyerek ipleri elinde tutmaya çalışır. Bunun için ikna, manipülasyon, iltifat, ipuçları bırakma, bir ton benimseme gibi, okuru cezbedip ikna edici bir yorum yaratmak için ne gerekiyorsa dener. Muğlak olaylara dair yorumlar da buna dahildir. Böylelikle hikâye deneyimi ister istemez toplumsal bir hale gelir. Hikâye yalnızca hayali bir toplumsal yaşam hakkında değildir; yazarın apaçık ortada olması, hikâyeleri aynı zamanda iletişimsel ve dolayısıyla toplumsal olaylar yapar.

Carroll'ın biraz farklı başka bir amaç için verdiği bir örnek, benim söylemek istediğimi gösterebilir. *Gurur ve Önyargı*'nın çok hoş bir bölümünde Mr. Collins bir mektupla kendini Bennet hanesindekilere tanıtır ve bu mektup aile tarafından okunur. Carroll'ın çok güzel ifade ettiği gibi bu mektup "tam bir budalalık ve kendi

kendini methetme şaheseridir". Anne, baba ve kızların mektuba gösterdikleri tepkiler de aile üyelerinin karakterleri hakkında epey bilgi verir. Aşırı derecede tatlı huylu büyük kız Jane'in kafası karışmıştır ama Mr. Collins'in niyetinin iyi olduğunu düşünür. Saf ortanca Mary Mr. Collins'in üslubunu beğendiği şeklinde lüzumsuz bir yorum yapar. Anne, her zamanki gibi sadece durumdan sağlanabilecek avantajı düşünerek fırsatçı bir tepki verir. Mektubun nasıl bir soytarılık olduğunu açık seçik görmek Elizabeth ve babasına kalmıştır. İkisinin anlayışlarındaki birliktelik, diğerlerinde bulunmayan bir mizaç benzerliğini ve algılama kalitesine işaret eder. Ama Mr. Bennet ve ikinci kızıyla hemfikir olan iki kişi daha olduğu açıktır. Bunlar Jane Austen romanından karakterler değil, nefes alıp veren gerçek insanlardır. Bu iki kişi de Carroll'ın "zekâ ve yargı çevresi" dediği grubun üyeleridir. Birincisi *Gurur ve Önyargı*'nın yazarı Jane Austen'dır. Gerçek bir kişidir ve açıkça hissedilen canlı, yargılayıcı kişiliği, yazının her bir sayfasına hayat verir. (Elbette açıkça hissedilen bu kişiliğin de Jane Austen'ın zekice bir icadı olabileceğini öne süren akademisyenler olmuştur. Ama edebiyat kuramcıları toplantılarının dışında da yazarının ismi belli gerçek hikâyeler, gerçek insanlar tarafından yazıldığı düşünülerek okunur.) İkincisi de *Gurur ve Önyargı*'nın okurları, yani sizsiniz. *Gurur ve Önyargı*'nın yaratılışı ve okur tarafından deneyimlenmesi bütün bu bakış açılarını birleştirir. Romancı ortak bir duyarlılık hissi yaratır ama bu his herkese açık değildir. Okura belirli bir samimiyete eriştiğini hissettirerek bakış açısını keskinleştirir ve geliştirir. Okur için bu ayrıcalıklı çevreye dahil edilmiş olmak büyük memnuniyet kaynağıdır.

Böyle söyleyince edebiyat kulağa hayal ürünü bir dedikodu gibi mi geldi? Öyle olsun. Hikâye anlatımının insanlara sağladığı eğlencenin büyük kısmı başkalarının gizli amaçlarını keşfetmek, hayatlarındaki kirli çamaşırları ortaya dökmek vs gibi, dedikodunun verdiği zevkin dolaylı bir uzantısıdır. Pembe diziler ve popüler aşk romanları da bu anlatılara doğal olarak dahildir. Bu gerçek Jane Austen'ı da Harlequin aşk romanlarını da kötü yapmaz. Dedikodu her zaman kötücül ve lüzumsuz bir eylem değildir. Bazen faydalı beceri ve bilgileri edinmenin bir yolu da olabilir. Birçok insan dedikodu yapmaktan zevk alır çünkü atalarımızın çevresel şartlarında insanların algılarını ve anlayışlarını keskin-

leştirerek uyum değeri taşımıştır. Shakespeare, Tolstoy, Dickens ve George Eliot, bu doğal zevki komşular arasında konuşulabilecek şeylerin ötesine taşıyarak müthiş edebi eserler yaratmak için kullanmışlardır. Bazı açılardan Jane Austen da dedikodu yapar ama bu muhtemelen kâğıda basılmış gelmiş geçmiş en zarif, en derin, en zekice dedikodudur. Carroll, yüksek sanata duyduğu ilgiden dolayı Pinker'ın kurmacayı fantezi, kaçış ve sadece eğlenceden alınan zevk olarak değerlendirmesine itiraz edebilir. Gerçekten de Carroll kurmacayı farklı, daha üst düzey bir şekilde, sanatın gelişen bir insan kişiliği yaratmak için hayati öneme sahip olduğu eski Alman geleneği *Bildung*daki gibi görmemiz için güçlü tezler öne sürer. Ama Pinker'ın iddialarını çürütmekten ziyade hikâye anlatımının Pinker'ın söylediğinden daha bile fazlasını yapabileceğini ve böylece uyum değeri taşımış olabileceğini göstermiştir.

Pinker'ın kurmaca değerlendirmesini Marvel çizgi romanları, bilgisayar oyunları ve sinema filmlerinin büyük bir kısmı gibi bugünün popüler sanatlarına uygulamak, *Middlemarch*'a uygulamaktan daha kolaydır. Ama bugün Harlequin okurlarının ve sinema salonlarını dolduranların da tercih ettikleri kurmaca vasıtasıyla bilişsel haritalara ve düzenleyici şemalara erişim sağlamadığını söylemek için bir sebep yoktur. Hikâye anlatımı için yeni mekanizmaların ortaya çıkmış olması, kurmacanın bize verebileceği daha derin, uzun vadeli ahlaki eğitim hakkındaki genel düşünceye ters düşmez. Eğer Taş Devrinde hikâye anlatımının sağkalım için bir uyum faydası olmuşsa bizim zamanımızda da uzantısının olması ve bol efektli gişe filmlerinden, televizyondan ve ucuz gerilimlerden Matthew Arnold'ın deyimiyle "dünyada bilinen ve düşünülen en iyi şeyleri" temsil eden klasik edebiyata kadar, her türlü kurmacadan aldığımız zevki bir şekilde açıklaması gerekir.[12]

12. Barash ve Barash (2005) klasik kurmaca olay örgülerini, evrimsel psikolojinin ilkelerini resmetmek için kullanır. Eğlenceli kitapları kurmacanın doğası hakkında çok az şey söylese de, yazar tarafından genelde seçilen hikâye türlerine Darwinci bir ışık tutar. Bir takdir ve eleştiri için, bkz. [w/s denisdutton.com barash].

IV

Eğer dünyanın hikâye anlatma gelenekleri, yazının icadından çok önce evrilmiş zevkler ve kapasitelerin, yani bir hikâye anlatma içgüdüsünün göstergesiyse, hikâyelerin yapılarında doğuştan gelen eğilimler hakkında başka ne söylenebilir? Bu eleştiri tarihinde çokça tartışılmış bir sorudur. Aristoteles, bir hikâyede "vukuatın yapısı" olarak tanımladığı olay örgüsünün (Yunanca *mythos*), dramanın tüm unsurları içinde en önemlisi ve etkili bir hale getirmesi en zoru olduğunu iddia etmiştir. Trajedinin "ruhu" ve birinci ilkesidir. Alman şair Friedrich Schiller ve Romantikler, kurmaca için sınırlı sayıda olay örgüsü olduğu fikriyle ilgilenmiş, 19. yüzyıl Fransız yazarı Georges Polti, Goethe'nin bir sözünden etkilenerek "Otuz altı Dramatik Durum"u tanımlamak için olay örgüsü çeşitlerini listelemiştir. Polti'nin, yazarlar arasında oldukça popüler hale gelen ve bugün hâlâ dolaşımda olan (bilgisayar oyunu yaratıcıları arasında bile) listesi, tam olarak bir dizi olay örgüsü değil, bu olay örgülerini inşa ederken faydalı olabilecek durumların bir kataloğudur: "Hatalı hüküm", "Sevilen birinin kaybı", "Ölümcül tedbirsizlik", "Bir ideal uğruna kendini feda etme" gibi. Polti, olay örgüsünün hikâyelerin ana hattı olması düşüncesini itibarsızlaştırmıştır. Buna rağmen bütüne bakıldığında farklı kültürlerden hikâyelerin ayırt edilebilir örüntüleri paylaştığı şaşırtıcı bir gerçeklik olarak ortadadır. Acaba bu örüntüler, doğuştan gelen eğilimlerden faydalanmanın bir sonucu mudur?

Eleştirmen ve gazeteci Christopher Booker'ın yakın zamanda ortaya attığı iddiasına göre tüm kültürlerde insanların tercih ettiği hikâyeler yedi temel olay örgüsü şeması üzerine inşa edilmiştir. Bu şemaları yazı öncesi kabilelerin halk hikâyelerinden, erken dönem destansı şiirlerden, romanlardan, operalardan ve filmlerden toparlar. Açıklamalarına sinemaseverlerin Long Island'daki küçük tatil beldesine dehşet saçan yırtıcı bir köpekbalığı hakkındaki hikâyeyi izlemek için salonları doldurduğu 1975 yazından başlar. *Jaws*, üç cesur adamın küçük bir tekneyle denize açılmasını ve hikâyenin kanlı doruk noktasında canavarı öldürdükten sonra kasabalarının huzur ve güvenliğine dönmelerini anlatır. Bu hikâye, hayvan derilerine bürünüp ateşin etrafında toplanmış bir Sakson grubunun bin iki yüz yıl öncesinde anlatıp dinlediklerinden pek farklı değildir. *Beowulf* da benzer şekilde bir canavarın, Grendel'in dehşet

saçtığı bir kenti konu edinir. Grendel yakınlardaki bir gölde yaşar ve kurbanlarını parçalara ayırır. Kahraman Beowulf hikâyenin kanlı bir şekilde doruğa ulaştığı noktada canavarı öldürüp şehrine huzuru geri getirir. *Beowulf* ve *Jaws*, Booker'ın olay örgüsü tiplerinden birincisine örnektir. Listedeki olay örgüsü sayısı önce yediyken sonra eklediği iki tanesiyle dokuza çıkarır:

"Canavarı alt etmek" *Gılgamış Destanı*'ndan *Kırmızı Başlıklı Kız*'a ve *Dr.No* gibi James Bond filmlerine kadar sayısız hikâyede bulunur. Bu çatışma öyküleri tipik olarak kahramanın ölüm tehlikesi atlatmak dahil karşılaştığı zorlukları anlatır ve bir topluluğun veya dünyanın tamamının kötülükten kurtarılmasıyla son bulur.

"Sefaletten Servete." Booker bu kategoriye *Cindirella*, *Çirkin Ördek Yavrusu* ve *David Copperfield* gibi mütevazı ve mazlum karakterlerin kendilerine has yetenek veya güzelliklerinin sonunda açığa çıkmasıyla mutlu sona ulaşılan hikâyeleri koyar.

"Macera" hikâyelerinde bir kahraman ve çoğu zaman da yanında bir yardımcısıyla birlikte, paha biçilmez bir hazineyi elde etmek için kötülükle mücadele ederek dünyayı dolaşır (ya da Odysseus'un durumunda olduğu gibi karısı veya yurdu için). Kahraman sadece aradığı hazineyi değil kızı da elde eder. Sonunda Kral ve Kraliçe olurlar.

"Seyahat ve Dönüş" *Robinson Crusoe*, *Alice Harikalar Diyarında* ve *Zaman Makinesi* örneklerinde görülebilir. Başkarakter normal hayattan çıkıp yabancı bir dünyaya girer. Sonunda geri döner ama bu çoğu zaman heyecan verici bir kaçışla olur.

"Komedi"lerde *Bir Yaz Gecesi Rüyası*, *Ciddi Olmanın Önemi* veya *Bir Gecede Oldu* örneklerindeki gibi sonunda erkek ve kadın başkarakterler aşkla bir araya gelinceye kadar kafa karışıklığı hüküm sürer.

"Tragedya" insanın ulaşamayacağı şeyleri hedeflemesini ve bunun korkunç sonuçlarını gözler önüne serer. Örnek olarak *Oresteia*, Sofokles'in Oedipus oyunları, *Hamlet* ve sayısız Hollywood yapımı gösterilebilir.

"Yeniden doğuş" hikâyeleri Dickens'ın Scrooge'u, Pamuk Prenses ve Dostoyevski'nin Raskolnikov'u gibi karakterleri merkeze alır.[13]

---

13. Polti'nin listesinin baskısı yoktur ama internette bulunabilir [w/s polti dramatic situations]. Alıntılar Booker'dandır (2004); Jung ile ilgili ifadeler s. 12'de bulunabilir.

Bu şema sistemine beklenmedik bir şekilde kitabının sonunda iki olay örgüsü tipi daha ekler: *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* ve benzerleri için "İsyan" ve yakın zamanlarda icat edilmiş dedektif romanları için "Gizem".

Booker olay örgüsü tiplerine Yunan ve Roma edebiyatından, masallardan, Avrupa destanlarından, romanlardan, oyunlardan, tanıdık Arap ve Japon hikâyelerinden, Mozart'tan Richard Strauss'a operalardan, Amerikan Yerlisi ve Avustralya Aborijinlerinin halk hikâyelerinden ve sessiz dönemden bu yana sinema filmlerinden örnekler verir. Tipolojisini, en azından son iki yüzyıldan öncesine uygulandığı şekliyle, makul bir biçimde gerekçelendirir. Modernizmin muğlaklıklarının ve karamsarlığının edebiyatı, hikâye anlatım tarihinin büyük kısmında görünen ahlaki iyileştirmeden uzaklaştırdığını gözlemler. Booker bunu bir kayıp olarak değerlendirir: Çağdaş edebiyat, ona göre "olay örgüsünü kaybetmiştir". Çok fazla karşı kahraman çıkarıp hayatın ahlaki muğlaklıklarına fazla odaklanarak modern kurmacanın ahlaki duruşunu yitirdiğini düşünür.

Booker, projesinin dayanak noktasını oluşturan psikolojinin Carl Jung'un sembolizm ve arketipler kuramı olduğuna inanır. Bu kuramı öyle bir tanımlar ki kulağa sanki evrimsel psikolojiymiş gibi gelir: "Carl Jung çok daha geniş kapsamlı bir meseleye, daha derin bir seviyede psikolojik olarak hepimizin nasıl aynı esaslarla inşa edildiğimizle devam etti... tıpkı fiziksel büyüme için genetik olarak 'programlanmış' olmamız gibi: Ve bireyselliğimiz psikemizin yalnızca daha yüzeysel olan kısımlarında gerçekleşir, her birimiz daha derinlerdeki bilinçdışımızın önümüze serdiği gelişim 'programıyla' baş ederek kendi bireysel sorunumuzu buluruz."

Ancak Booker'ın asıl ilgilendiği neden "bazı imgelerin, sembollerin ve biçimlendirme şekillerinin hikâyelerde, kültürel aktarımla açıklanamayacak derecede yaygın" olmasıdır. Bunu anlamak için bilinçdışının derinliklerine bakmak, Jung'un *arketipler* diye adlandırdığı ve "psişik akımların doğal yolları olan kadim nehir yatakları" diye tanımladığı şeyleri keşfetmek gerektirir. Booker "hikâye anlatımının altında yatan örüntülerin temel anlam ve amacının" bu arketip yapılarında bulunabileceğini düşünür.

Booker'ın projesi, Jung'un düşünce tarihindeki yerini akıllara getirir. Kendisinden önceki son birkaç nesildir hüküm süren top-

lumsal inşacı önkabullere karşın Jung'un epey öngörülü olduğu görülebilir. En azından sınırsız kültürel ifade çeşitliliğin altında, doğuştan gelen bir tür psikolojik içerik yattığı fikrini savunmuştur. Jung'un izinden giden Booker da kültürler arasındaki geçişliliğin dünyanın her yerindeki hikâyelerin taşıdığı benzerlikleri açıklayamayacağında ısrar etmekte haklıdır. Ancak Jung'un arketipler ve semboller kuramında hikâye anlatımının "temel anlam ve amaç" örüntülerini bulacağımızı düşünmek bir yanılgıdır. Anlam ve amacın makul bir şekilde açıklanmamış olması, yani insani düşünce ve eylemin nihai hedefi olarak kendini gerçekleştirmenin önemine yapılan muğlak vurgu dışında, bu varlığı baştan kabul edilen arketiplerin kendilerinin neden var olduğunun anlatılmaması tam da Jung kuramının eksik kaldığı yerdir. Jung psikolojisi ve arketipler kuramı, Darwin'in sağkalım ve üreme için seçilime dayalı açıklamalarında gördüğümüz açıklama gücü ve kesinliğiyle karşılaştırılabilecek bir şey sunmaz.

Hatta bir kurmacanın Jungçu okumasıyla Darwinci okuması arasında dikkate değer çelişkiler olur. Örneğin, Jung bakışıyla Booker, hikâyelerdeki kötücül karakterleri aşırı benlikçiliği[14] sembolize eden bencil "Karanlık Figürler" olarak yorumlar. Başka bir Jungçu fikir olan kötü karakterin "içindeki kadınsıyı" inkârıyla birlikte, kötülüğün kaynağı egonun karanlık gücüdür. Bir Darwinci *Kral Lear*'daki Edmund gibi birinin kötülüğünün kaynağının benlikçilik olduğunda hemfikir olabilir. Peki ya Grendel? *Jaws*'daki köpekbalığı? Benlikçiliğin kötülüğün bir göstergesi olduğu net bir şekilde söylenemez. Oedipus'un Iago'dan çok daha benlikçi bir karakter olduğu söylenebilir. Ancak Iago bütün o sinsi zalimliğiyle çok daha kötücüldür. *Jurrasic Park*'daki dinozorların ya da *Odysseia*'daki Tepegözlerin kötülüğü bencilliklerinden veya benlikçiliklerinden kaynaklanmaz. Godzilla'ya bencil demek kimin aklına gelir? "Bencil" insanlar için ya da belki halk hikâyelerinde insanları temsil ettiklerinde hayvanlar için kullandığımız bir terimdir. Ama büyük, aç, tehlikeli canavarların kurmaca içinde dramatik birer tehdit olarak her zaman varlığını korumuş olması Darwinci açıdan düpedüz Pleistosen adaptasyon olarak açıklanabilir. Evrimsel bağlamda düşünüldüğünde, gizli saklı bir semboller sisteminden faydalanmaya çalışmak açıklamaya sadece ayak bağı

14. (İng.) Egotism.

olur. İnsanlar yılanlardan veya dişlerini göstererek hırlayan hayvanlardan çekinmeyi öğrenmekte hiç zorluk çekmezler. Benciliği konu edinen, yani bireyin arzusunun başkalarının ihtiyaçlarıyla karşı karşıya geldiği kurmacayı anlamlandırmak için de doğrudan Darwinci bir açıklama, herhangi bir semboller veya arketipler sisteminden daha uygundur.

Olay örgüleri kurmacayı organize ederler ve her ne kadar makul sayıda tiplere ayrılabilirlerse de bu bize varlıklarının sebebini açıklamaz. Aristoteles'in "vukuatın yapısı" dediği olay örgüsü, eylem ve olaylarla inşa edilir. Olaylar şans eseri gerçekleşmiş olabilir ama eylemler maksatlı olmalı, insan niyetinin sonucu olarak nedensellik ilişkisi içinde üretilmelidir. Oedipus'un veya herhangi başka bir karakterin yaptığı her şey, bu eylemlerin sonuçlarını önceden görmek mümkün olsa da olmasa da (bilinen, muğlak veya bilinmeyen) bir sebeple yapılır. Bu yüzden eleştiride, bir karakterin eylemini "gerekçesiz" resmettiği için bir yazarın kötülenmesi normaldir. Hatta gerekçeden tamamen yoksun bir hikâye olsaydı, en başından hikâye kavramı bile tartışılır hale gelirdi. Bir adamın bir bardak çay demleyip tadına bile bakmadan lavaboya döktüğü, sonra bir tane daha yapıp aynı şekilde döktüğü, daha sonra yine aynı şekilde yapıp sonuna kadar devam ettiği bir oyun belki Dadacı bir deney ya da saplantı bozukluğunun bir temsili olabilir. Ama hikâyeden ziyade bir antihikâye diye tanımlamak daha doğru olur. Bir karakterin motivasyonu, bu bölümde daha önce işaret ettiğim gibi, normalde bir arzunun tatmin edilmesine yönelik olarak ve bir tür direnç veya engele rağmen, iradenin ifade edilmesini gerektirir.

Olay örgüsünün nedensel bir yapı, esas olarak engele karşılık arzu olmak üzere motivasyonların bir düzenlenişi olduğu komedi ve tragedyanın ötesindeki tiplerle çok da ilgilenmeyen Aristoteles tarafından kavranmıştı.

Aristoteles, komedi ve tragedyanın ötesindeki olay örgüsü tipleriyle pek ilgilenmiyordu. Ama olay örgüsünün nedensel bir yapı, esas olarak da arzuya karşı engel olmak üzere motivasyonların bir düzenlenişi olduğunu çok iyi anlamıştı. Bir karakter hakkında bir hikâye yazın, karşı karşıya olduğunuz mantık dahilindeki seçenekler sınırlıdır diyordu. Örneğin, tragedyada ya iyi bir insanın başına kötü şeyler gelecektir (haksız ve çirkin) ya da kötü bir insanın

başına kötü şeyler gelecektir (haklı ama sıkıcı). Veya kötü birinin başına iyi şeyler de gelebilir (yine haksız). Trajik dokunaklılık iyi ama kusurlu insanların başına kötü şeyler gelmesini gerektirir. Bu korkunç kaderi hak etmemiş olsa da Oedipus kibirliliği nedeniyle belaya davetiye çıkarmıştır. Aristoteles dramatik ilişkileri aynı akıl yoluyla ortaya koyar. Birbirine yabancı olan insanlar veya doğal düşmanlar arasındaki ihtilaf bizim ilgimizi pek çekmez. Asıl ilgi uyandıran normalde birbirini sevmesi gereken insanlar arasındaki nefret dolu mücadelelerdir. Kocasını cezalandırmak için çocuklarını öldüren anne veya ölümüne kavga eden iki kardeş gibi. Aristoteles kendi çağının draması için bunların geçerliliğini nasıl biliyorduysa bugünün pembe dizi yazarları da biliyor.

Aristoteles'in hikâyeler ve drama üzerine düşünceleri dramanın malzemesinin eylemler ve bu eylemleri harekete geçiren duygular olduğuna dair temel içgörüsü sebebiyle bugün hâlâ yerli yerinde duruyor. Yunan draması erotik veya ailevi sevgi, onur duygusu, memlekete karşı sadakat, ölümün kaçınılmazlığı gibi duygular üzerine inşa edilmiştir. Booker, hikâyelerin olay örgüleri için Jungçu anlamda arketipler, beynimize işlemiş planlar keşfetmemiştir. Tanımladığı kurmacada ilgimizi cezbeden derin temalardır. Bir benzetmeyle bu açıkça ortaya konabilir. Çoğu halkın evlerini inceleyip yerleşim planlarının mimarisine bakarsanız çeşitliliğin içinde bazı örüntülerin tekrar ettiğini görürsünüz. Yatak odaları mutfaklardan ayrıdır. Mutfaklar yemek odalarına yakındır. Ön kapı çocukların yatak odalarına veya tuvaletlere açılmaz. Bu örüntüler Jungçu oda planı arketipleri midir? Pek öyle denemez. Ailelerin uyuyabileceği, yemek yapabileceği, ayakkabılarını koyabileceği, banyo yapabileceği ve televizyon izleyebileceği odalar mantık gereği birbirinden ayrılması hayatın bir gerçeğidir. Aileler ne zaman farklı odaları olan binalarda yaşayabilecek kadar refaha ulaşırlarsa böyle yaparlar ve kullanım ve ilişkilere dair örüntüler ortaya çıkmaya başlar. Bu oda örüntüleri zihindeki kalıpları değil odaların kendilerinin işlevlerini takip eder. Bu işlevleri de diğer aile ilişkileri değerleri, yemek hazırlama tercihlerini, cinselliğe yaklaşımları, mahremiyet ihtimallerini vs takip eder.

Hikâyelerde de böyledir. Kurmacanın esas konu ve durumları insanın sevgi, ölüm, macera, aile, adalet ve zorlukların üstesinden gelme meselelerinde evrim sonucu ortaya çıkmış en temel ilgile-

rinin bir ürünüdür. Evrimsel slogan “üreme ve sağkalım”, kurmacanın ebedi temalarına doğrudan tercüme edilir; trajedi için aşk ve ölüm, komedi içinse aşk ve evlilik olur. Hikâyelerdeki karakterler de bu temalarla ilgilidir: Genç ve güzel kadınlar, yakışıklı ve güçlü adamlar, cesur liderler, korunmaya muhtaç çocuklar ve bilge yaşlı insanlar. Buna aşk ve servete ulaşmadan önce yaşadıkları şanssızlıklar, karşılarına çıkan kötü adamlar hatta basit yanlış anlaşılmalar da dahil olmak üzere karşılaştıkları tehdit ve engelleri ekleyince edebiyat potansiyeli ortaya çıkar. Hikâye olay örgüleri bu yüzden bilinçsiz arketipler değil, Aristoteles’in fark ettiği ve Darwinci estetiğin açıklayabileceği gibi, bizi insani çıkmazların temel niteliklerine dair hikâyeler anlatmaya yönlendiren içgüdüsel bir arzuyu kaçınılmaz olarak takip eden yapılardır.

V

Kurmacalar yaratmak ve bunları kullanarak hoş vakit geçirmek için kullanılan modern teknolojilerle, Pleistosen dönemde bir kamp ateşi etrafında oturup hikâyeciyi dinlemek arasında çok fark vardır. Ancak bu teknolojik gelişmeler aslında bizim düşündüğümüz kadar önemli değildir. Eski çağlarda hikâye anlatımındaki ilk yenilik muhtemelen tek bir yaratıcı hikâyecinin anlatıdaki farklı karakterler için değişik insan seslerini taklit etme kararıydı. Daha sonra farklı insanların karakterleri canlandırdığı dramatik oyunculuk doğal olarak gelişmiş olmalıdır. Binlerce yıl geçtiğinde kurmaca eğlencede bir sonraki büyük yeniliğin yazının icadı olduğu düşünülebilir. Yazıya dökülebilmesi hikâyeyi anlatıcının hafızasıyla sınırlı olmaktan kurtarmış, böylece kurmaca anlatıların çeşitliliği ve karmaşıklığı muazzam bir artış göstermiştir. Yazının icadından sonra bizim kullandığımız anlamıyla modern edebiyat Guntenberg’in matbaasıyla hız kazanana kadar bir beş bin yıl daha geçmiştir. Bu yüzden okuma ve oyunculuk, *Gılgamış Destanı*’nın öncesinden 19. yüzyıla kadar yazılı kültürlerde hikâyeler anlatmanın temel yolları olmuş ve filmler yoluyla 21. yüzyılda varlığını sürdürmüştür. Yazısız kültürler binlerce yıldır olduğu gibi kurmacayla eğlenmek için anlatma ve canlandırmayı kullanmaya devam etmiştir.

Bugünkü deneyimimizde film ve video çok geniş bir yer kapladığı için önemlerini gözümüzde büyütmek çok kolaydır. Sinema

filmleri ve elektronik medyanın büyüsüne kapılmış ancak canlı tiyatronun yabancısı olan insanlar, bırakın elektrikli aydınlatmanın geldiği 19. yüzyılı, daha Rönesans döneminde teatral yapımların izleyicilerine sunduğu görsel temaşa hakkında genellikle çok az şey bilirler. Şaşaalı görsellik muhtemelen Hollywoodla başlamamış, alev ışığı ve mağara yankılamalarından oluşan özel efektlerle Paleolitik mağaralardaki izleyicileri de hayrete düşürmüştür.

Bugün video oyunlarının bir sanat biçimi olarak hikâye anlatımına katkısı da bu türün sevenleri tarafından abartılmaktadır[15]. Video oyunları, karmaşık ve görsel açıdan dikkat çekici, izleyicinin sahneye atlayıp aksiyona katılmasına olanak tanıyan bir yap-inan biçimidir. Video oyunu severler bunun her şeyi altüst eden bir ilerleme olduğunu düşünürler. Bir bakıma, hikâye anlatımının alanının genişletilmesinden ziyade öncüllerine geri dönüştür. Video oyunlarının temaları ve içeriği karmaşık ve yetişkinlere yönelik olsa da izleyicinin hikâyeye katılımı mantığı bir çocuğun oyuncak ayılarla çay partisi yapmasına döner. Video oyunları her şeyden önce katılımcıların belli kurallara uyduğu, kesin olmayan sonuçların dikkati canlı tuttuğu *oyunlardır*. Kurmacayı bir miktar andırırlar. Ama aynı şekilde satranç, poker ve Monopoly de kurallara bağlı, hayali bir dünyada oyunculara sınırları tanımlanmış, yaratıcı roller vererek kurmacayı andırır. Video oyunları yeni bir tür yap-inan oyunu üretmezler ya da yoğun görsellik veya sanal gerçeklik efektleri eklemek dışında eski oyun ve kurmaca türlerini pek geliştirmezler. (Bir gün, bir *Kral Lear*'ın bir video oyunu versiyonu izleyicilerin aksiyona katılmalarına, hatta yeterince beceriyle oynarlarsa zavallı Cordelia'yı kurtarmalarına müsaade edebilir. Ne kadar eğlenceli de olsa bu Shakespeare'in geliştirilmesi olmayacaktır.)

Stop-motion tekniğiyle çekilen ilk *King Kong*'un, Empire State Binası maketinin tepesine tırmanmasından 2.500 yıl önce Aristoteles'e göre, "görsellik", yani Yunan tiyatrolarında halihazırda kullanılan gözleri yuvalarından fırlatan dekorlar, kostümler ve sahne makinelerinin (deus ex machina), popülerliklerine rağmen dramanın en az önemli unsuru olduğunu düşünüyordu. En önemlisi elde etmesi en zor olanı, hatta ilginç karakterler ve dilin şiirsel kullanımından daha bile zor olan ilgi çekici bir olay örgüsüydü.

15. Bir sanat biçimi olarak video oyunlarına felsefî bir bakış için, bkz. Tavinor (2005).

Bugün sinemada hâlâ filmleri muhteşem yapan anlatılan hikâyedir. Bu bakımdan atalarımızın bir ateşin etrafında oturup hikâye anlatıcısını dinlediği zamanlardan bu yana çok az şey değişmiştir. Hollywood bir özel efektlerle silahlanma yarışına girişmiştir. Her filmde daha büyük patlamalar, daha çirkin kötü adamlar, daha da çıldırmış, gerçekçi şiddet, kulak zarını yırtan gürültüler ve sürekli uzayan savaş sahneleri olmak zorundadır. Bugünkü şartlarda bilgisayarda üretilen hiçbir kalabalık geçen ayki gişe filmindekinden küçük olamaz.

Böyle efektler birçoklarının hoşuna gidebilir ama iyi anlatılmış, akla dayalı, tutarlı bir hikâyenin esaslı çekiciliğinin yerini tutmazlar. Hikâyenin cazibesi, evrim sonucu oluşmuş, doğuştan gelen bir adaptasyondur: Evrenseldir; yoğun haz verir; çocuklukta kendiliğinden ortaya çıkar. Bu kendiliğinden ortaya çıkış (konuşmanın derin yapısı gibi) mantıken o kadar karmaşık yollarla olur ki çocuk oyunlarındaki tezahürü bile ancak doğuştan gelen niteliklerle açıklanabilir. Bugün hâlâ tek bir anlatıcının hikâyesini kamp ateşi etrafında, işyerindeki su sebilinin başında ya da yemek masasında otururken heyecanla, eğlenerek veya duygulanarak dinleyebilmemiz bize kurmaca bakımından tarihöncesi atalarımızla aynı olduğumuzu gösterir. İyi hikâyeler dikkatimizi çeker. İyi hikâyeciler de öyle. Sırada o konuya değiniyoruz.

Bölüm 7

Sanat ve İnsanın Kendi Kendini Evcilleştirmesi

I

Bu kitapta tartışılan konu şu âna kadar doğal seçilimin doğal ve sanatsal güzellik anlayışımıza ışık tutma yollarına odaklandı. Benim yaklaşımım insan zihnini çok amaçlı bir alete, evrim tarafından tarihöncesinin sağkalım sorunlarını çözmek için gerekli muhtelif zihinsel bıçaklar ve araçlarla donatılmış bir İsviçre çakısına benzetmeye dayalıydı. Böyle ele alındığında insan zihni Pleistosen çevrede normalde etrafta bulunan diğer insanlar, hayvanlar, bitkiler ve fiziki nesneler gibi şeylerle ilgili, nedensel ve ihtimallere dayalı akıl yürütmeye göre evrilmiş olur. Bu model tercih edilen ve uzak durulan yiyecekler, kendini koruma, güven-

lik, yaşam alanı seçimi ve hayal gücüne dayalı planlama gibi konularda eğilim ve stratejileri gün ışığına çıkarır. Çok amaçlı cep çakısı benzetmesi tüm bu meseleler için geçerlidir çünkü özel bir amaca yönelik ilgi, tutku, hoşlanmama, zevk, beceri, fobi ve zihinsel yatkınlıkların uygulamadaki sağkalım faydalarına vurgu yapar.

Böyle düşünüldüğünde, manzara resimleri ve bahçe tasarımlarının altında yatan tercihlerimizin çok eski zamanlardaki yaşam alanlarını yansıtması Pleistosenden bize kalan mirasla açıklanabilir. Benzer şekilde, *Homo sapiens*in dikkate değer hayal gücü kapasitesi ve beraberinde fiziki tehlikeler, güç mücadelesi, aşk veya keşif gibi konuların her zaman müthiş ilgi görmüş olması, hikâye anlatımının evrenselliğini anlamak için çok önemlidir. Ama manzara resminde ve edebiyatta doğal seçilimin tek başına açıklayamayacağı bu etkenlerin dışında başka şeyler de vardır. Örneğin, benim yaklaşımım şu âna kadar üçüncü bölümde verilen ölçüt listesindeki en önemli niteliklerden birini görmezden gelmiştir: Beceri, tarz ve başarı hissi gibi sanatın bizde hayranlık uyandıran değerlerini. Cazip manzara sahnelerini resim sanatına, olay örgüsü şemalarını edebiyat eserlerine dönüştüren insan zekâsı ve yaratıcılığıdır.

Doğal seçilim zorlu şartlarda hayatta kalmanın, herhangi bir adaptasyonun tarihöncesi evrimi için esas olduğuna vurgu yapar. Ama sanat bir adaptasyonsa, varlığını gerekçelendirmek için sağkalım tek başına kesinlikle yeterli olmaz. Bunun sebebi açıktır. Sanatsal nesneler ve performanslar insan zihninin genellikle en şaşaalı, en müsrif, en parıltılı ve en savurgan yaratılarıdır. Sanat beyin gücünü, fiziki emeği, zamanı ve kıymetli kaynakları çarçur eder. Diğer yandan doğal seçilim ekonomik ve kanaatkârdır. Verimsizliği ve israfı ayıklar. Hayvanların organları ve davranışları doğal seçilim tarafından etraflarındaki kaynakları en verimli şekilde kullanarak türlerinin hayatta kalmasına ve üremesine olanak tanıyacak şekilde tasarlanır. Doğal seçilim yoluyla evrim, potansiyel adaptasyonları maliyet ve kâr hesaplarına göre ayırması açısından çok titiz bir muhasebecidir. Böyle olduğu halde sağkalıma kattığı uyum faydasına kıyasla maliyeti çok yüksek ve çoğu zaman müsrifliğe meyilli olan sanatın kökenleri için Darwinci bir açıklamayı savunmak ne kadar da tuhaftır.

Bu problem sadece insan evriminin anlaşılmasıyla ilgili değil genel olarak Darwinci kuramın bir meselesidir. Hem Darwin'in hem de ilk zamanlardaki eleştirmenlerinin anladığı şekliyle bunun klasik örneği tavuskuşunun kuyruğudur. Bazı bilim insanlarının diğer açılardan yakın durdukları halde *Türlerin Kökeni*'ni kabul etmekte ilk başta çekimser kalmaları, Darwin'in kuşların süslü tüyleri ve şarkıları gibi doğadaki aşırılıkları açıklamakta başarısız olmasından kaynaklanmıştı. Darwin bu zorluğun kesinlikle farkındaydı. *Türlerin Kökeni* yayınlandıktan bir yıl sonra Asa Gray'e yazdığı bir mektupta bu konuda şaka yapıyordu. Mektubunda, doğal seçilim yoluyla evrim kuramını geliştirmeden önce "gözün düşüncesi bile tüylerimi ürpertiyordu" demişti. Nihayetinde gözlerin nasıl evrilebileceği bilmecesini çözmüş ama sonra yeni bir engelle karşılaşmıştı. Şimdi de "ne zaman bir tavuskuşunun kuyruk tüyüne baksam midem bulanıyor" diye içini döküyordu.[1] Böyle olması şaşırtıcı değildir çünkü tavuskuşunun kuyruğu doğal seçilimin temel ilkelerine bir başkaldırı gibidir. Organizmanın başka yerlerde kullanabileceği enerjiyi tükettiği için büyütmesi maliyetlidir. Üzerinde göz şeklinde büyük noktalar olan bu tam teçhizatlı tüylerin sadece ağırlığı bile tavuskuşunu vahşi yaşamda kolay av haline getirir, evrildiği Asya habitatlarında kuşun sağkalım şansını ciddi oranda düşürür. Doğal seçilimin çok önce tavuskuşunun kuyruğunu devre dışı bırakmış olması gerekirdi. Hatta doğal seçilim en baştan böyle bir şeyin gelişmesine izin vermemiş olmalıydı.

Maliyetliliği ve tehlikesine ek olarak tavuskuşunun kuyruğunun bir başka yönü de Darwin'in en başta haritasını çıkardığı şekliyle evrimin ilkeleriyle uyuşmamasıdır. Yaşam çevrelerinin, yiyecek kaynaklarının ve yırtıcıların hayvanların karşısına çıkış şekilleri düşünüldüğünde, doğal seçilim aslında aynı genel adaptasyonların tekrar tekrar icat edilmesi yoluyla tek biçimliliğe doğru iter. Geoffrey Miller'ın dediği gibi, "Ekolojik yararlılığa yönelik olan doğal seçilim, bir noktada birleşen, yakınsak bir evrim üretir. Çünkü farklı soylar birbirlerinden bağımsız olarak aynı çevresel problemler için –kanatlar, gözler, dişler, pençeler, kalpler ve ciğerler gibi–

---

1. Darwin'in, neden tavuskuşlarının onu rahatsız ettiği hakkındaki görüşleri için bkz. Cronin (1991). Mektup internette bulunabilir [w/s Darwin gray peacock sick]. Darwinin kelimeleri kişisel bir mektuptaki esprili yan notlardır. Bu sözlerin yaratılışçı web sitelerinde Darwin'in doğanın harikalarını açıklayamadığı görüşüne kanıt olarak gösterildiğini belirtmeliyim.

aynı verimli, düşük maliyetli çözümlere evrilir."[2] Örneğin, doğal seçilime bakacak olursak aynı çevresel şartlarda evrilmiş kuşların aşağı yukarı aynı renklere sahip olması ve her bir türün doldurduğu küçük boşluğa binaen sadece boyut veya gaga yapısı gibi açılardan farklılık göstermesi gerekir. Ama hayvan türleri çoğu zaman bu örüntüye uymaz. Aynı habitatı paylaşan kuşların sonsuz çeşitlilikte çarpıcı, renkli tüyleri olabilir.

19. yüzyılda bu çeşitlilik genellikle erkeklerin dişilere aynı türün üyeleri olduklarını işaret etmeleri şeklinde açıklanırdı (Bu makul değil çünkü aynı türün üyeleri birbirlerini tanımak zorundadır ama bunun için bir tavuskuşunun veya sarıasmanın tüyleri gibi bir şey gerekmez). *Türlerin Kökeni*'nin merkezi tezinde olduğu gibi Darwin, tavuskuşu bilmecesine çözümünü yıllarca çalışarak yavaşça geliştirmiş ve en gelişmiş biçimi *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*'i[3] 1871 de yayınlamıştır. Bu eserinde yeni, güçlü ve farklı koşullara uygulanabilir bir ilkeyi, hayvan fizyolojisinin ve psikolojisinin evriminin ikinci büyük itici gücünü ortaya koyar: Eş seçimi yoluyla cinsel seçilim.

Cinsel seçilim, doğal seçilim gibi kolayca tarif edilebilir ve hayvanların görünüm ve davranışlarında insanlar tarafından açıkça gözlemlenebilir. Tavuskuşunun kuyruğu, cinsel seçilime göre bir seçilim değeri göstergesi, sağlığın ve yüksek kalite genlerin bir işaretidir. Büyük, renkli, simetrik bir kuyruk, dişi kuşlara hitaben "Bak ne kadar da güçlü, sağlıklı bir erkeğim ben" diyen bir reklamdır. Böylesi muhteşem bir garabeti büyütmek ve yanında taşımak erkeğin ne kadar zinde olduğunu kanıtlar. Zayıf veya hastalıklı erkekler yeterli kuyruğu büyütemez ve dolayısıyla kolay kolay çiftleşecek dişi bulamaz. Gerçekten de dişi kuşların tercihlerinin seçilim değeri bakımından ne kadar isabetli olduğu, deneysel olarak gösterilmiştir. En güzel kuyruğu taşıyan erkek kuşlar nispeten daha iyi genlere sahiptirler. Sahibi olan kuş için bir seçilim değeri göstergesi olmasının yanında, dişilere çekici gelen kuyruğun üreme bakımından bir faydası daha vardır. Harika görünümlü bir erkekle gerçekleşecek birliktelikten olacak erkek yavruların da müthiş kuyruklarının olması daha muhtemel olacak, dolayısıyla onlar da

2. Yakınsak evrim için, bkz. Miller (2003).
3. Türkçede *İnsanın Türeyişi* (Çev. Sevim Belli, Onur Yay., 1973) ve *Seksüel Seçme* (Çev. Öner Ünalan, Onur Yay., 1977) olarak iki kitap halinde yayımlanmış.

bir sonraki nesilde dişi kuşlar için cazip olacaklardır. Bu sayede çiftin genlerinin gelecek nesillere aktarılması garanti altına alınmış olur. Aynı zamanda bu işlem dişi kuşların erkeklerdeki tüyler konusundaki tercihlerinin de aktarılmasına sebep olur. Cinsel seçilim türlerin genetik yapılarına eş seçim tercihlerini esas olarak bu şekilde işler.

Cinsel seçilim hayvanlar âleminin her köşesinde görülebilir ve doğal seçilimin açıklamaya gücünün yetmeyeceği tuhaf niteliklere ışık tutar. Sadece çarpıcı renklerde tüyler değil aynı zamanda vücut simetrisi, sağlıklı cilt, parlak kürk, çeviklik, kur yapmak için yorulmak bilmeden dans etmek, ince detaylı uçuş manevraları, kas yapısı ve genel olarak güçlülük, kısmen veya tamamen cinsel seçilimin ürünüdür. Çoğunlukla bir hayvanın sıradan doğal seçilim süreciyle evrilmiş bir özelliğinin kontrolü cinsel seçilime geçer veya büyük oranda öne çıkartılır ya da bir seçilim değeri sinyaline dönüştürülür. Bu şekilde kuşların tüyleri sıcaklık ve uçuş için evrilir. Ama tüyler renklenmeye elverişlidir, çok değişik biçimlerde büyüyebilirler ve sağlık ve genetik seçilim değerinin apaçık göstergeleri olabilirler. Doğal seçilim yaşam alanının arka planıyla tam olarak eşleşecek ve yuvada neredeyse görünmezlik sağlayacak donuk renkli tüyler üretebilir. Cinsel seçilim klasik olarak kamuflaj stratejilerinden kaçınır, tam tersi yöne giderek gösterişli, şaşaalı şekiller ve renkler üretir. Hem tehlike arz edecek kadar dikkat çekici hem de müsrif olan bu gösteriş bir evrimsel sürecin tesadüfi bir yan ürünü değil, cinsel seçilimin ve seçilim değeri göstergesinin tam da anlam kazandığı noktadır.

Cinsel seçilim bazen doğal seçilimin özel bir durumu olarak değerlendirilir. Çünkü her ikisi de en genel anlamda gen çoğalmasını, genetik soyun sağkalımını artıran süreçlerdir. Ancak bizzat Darwin'in de düşündüğü gibi, doğal ve cinsel seçilimin özündeki mekanizmaların çok temel ayrımları vardır. Doğal seçilimde rastgele mutasyon ve seçici tutma [*selective retention*] beraber çalışarak organların işlevlerinde ve vücut tasarımında sağkalım için gerekli pankreas, böbrekler, kemik eklemleri, kanın pıhtılaşma kapasitesi, sperm üretimi, binoküler görme ve benzeri iyileştirmeleri yaparlar. Doğal seçilimin kapsamına yükseklik korkusu, hırlayan hayvanlardan çekinme, zehirli bitki alkaloitlerinin acı ve itici gelmesi, tatlı ve yağlı yiyeceklerden hoşlanma ve cinsel haz gibi evrim

sonucu oluşmuş eğilimler, duygular ve davranış örüntüleri de dahildir. İyi çalışan bir ciğer de yılan korkusu da tarihöncesine doğal yollarla seçilmiş ve bugüne kadar bizimle kalmış olmaları bakımından "sağlıklıdır". Her birimizin büyükanneleri ve büyükbabaları, on binlerce nesil öncesine uzanan, yeterince uzun süre yaşayıp üreyebilecek kadar uyumlu insanlardan bir hat oluşturur. Hayatta kalan bu insanlar, mesela ciğer yetmezliğinden veya yılan ısırığından dolayı üreyemeden ölen daha az uyumlu kardeşlerinin aksine, niteliklerini bizlere aktardılar. Şanssız kardeşler binlerce nesil öncesinden bizim teyzelerimiz ve amcalarımızdır, doğrudan atalarımız değillerdir. Daha uzak akrabalarımız, yükseklerden korkmayan veya yılanlardan ürkmeyen, yağlı ve tatlı yiyecekleri lezzetli bulmayan ve üreme çağlarının zirvesindeyken cinsel maceralardan pek haz duymamış sayısız insan ve ön insan da onlarla ölümde buluşmuşlardır.

Ancak cinsel seçilim tarafından, evrim mantığına tamamen yeni bir etken dahil edilir. Doğal seçilimin yavaşça mutasyona uğrayan bir türü harici çevrenin sunduğu fırsat ve taleplerle karşı karşıya getirdiği durumlarda cinsel seçilim, odağı türün üyelerinin birbirleriyle ilişkilerine kaydırır. Bu ilişkiler iki ana rekabet sınıfına ayrılır. Öncelikle, aynı cinsiyetteki üyeler birbirleriyle en iyi eş veya en fazla sayıda eş için mücadeleye girerler. Bu tür cinsel seçilim, doğal seçilimi biraz andırır çünkü genellikle erkeklerin kazanan hepsini alır kuralıyla şiddetli kavgalara tutuşarak dişiler için mücadele etmelerini içerir. Deniz fillerinde sırf vücut boyutu ve sürekli nöbet tutmak büyük ve olgun bir erkeğe geniş bir sahil bölgesindeki dişilerin %80'ine erişim sağlayabilir. Kanadageyiği ve Amerikan yabankeçileri gibi hayvanlar arasında da gözlemlenebilen erkekler arasındaki bu tür rekabete dayalı mücadeleler, dişilere erişim için ölümüne kavgalara dönüşebilir.

Her ne kadar dünyanın her yerinde kurmaca edebiyatta sık sık işlenen bir konu olsa da, bir hanımefendinin rızası için dramatik düellolara girişmek insanlar arasında nadiren olur. Kazanan hepsini alır ve harem kurma senaryolarının aksine monogami, sınıflandırıcı çiftleşme gerektirir. Bu hem erkeklerin hem de kadınların çeşitli ölçütlere göre erişebilecekleri en yüksek kalite, en yüksek statüdeki eşleri seçmeye meyilli olmaları anlamına gelir. Bu ölçütler aynı cinsiyetteki rakipleri ezmeyi değil *karşı cinsin üyelerini*

cezbedip baştan çıkarmayı amaçlayan insan çiftleşme sisteminin parçasıdır. Bu ikinci tür cinsel seçilim kur yapmada yer alır ve insan vücudunun evrimini etkilemiştir. Ama bizim için daha önemlisi bugün bildiğimiz şekliyle insan kişiliğini yaratmak için herhangi başka bir evrimsel etkenden çok daha fazlasını yapmıştır. Nasıl hayvanlardaki cinsel seçilim erkeklerde yoğunlaşarak dişler, pençeler ve boynuzlar gibi saldırı ve savunma amaçlı kavga silahlarını mükemmelleştirmeye gidiyorsa, kur yapma da, özellikle *Homo sapiens*te duyguları ve seçiciliği yoluyla, dişinin hükmündedir. Hem vücudun ama aynı zamanda hem de zihnin daha zor görünür ve cazip niteliklerine yöneliktir. Hatta cinsel seçilim insanların birbirlerini değerlendirmelerindeki "cazibenin" anlamını tanımlayan güçtür.

Dişilerin cinsel seçilime hükmetmelerinin sebebi evrimin mantığına işlemiştir. Gebe kalma sürecinin yükü, dişi için erkeğe göre çok daha ağırdır. Bir kız ergenliğe geldiğinde halihazırda dört yüz yumurtası bulunur. Menopoza kadar her ay bir, bazen de iki tanesini dışarı çıkaracak, başka hiç üretmeyecektir. Gebelik gerçekleştiğinde dokuz aylık bir süre, mide bulantısı ve hareket kısıtlılığıyla geçecektir. Ardından aylar süren emzirme döneminde anne sürekli aç ve ağlayan bebeğe bakacak, ondan sonra da bebeğin yetişkinliğe erişmesi için bütün diğer hayvan türlerinin yavrularından daha fazla zamana ihtiyaç duyulacaktır. Diğer taraftan erkekler saatte yaklaşık on iki milyon sperm üretebilir ve esasında çok sayıda kadını gebe bırakıp terk edebilirler. Bu yüzden tek bir kadından doğan en çok çocuk sayısı 18. yüzyıl Rus köylüsü bir kadının doğurduğu altmış dokuz çocuk olarak kaydedilmiştir. Ama bu sayı yirmi yedi gebelikteki birçok çoklu doğumu içerir. Tek bir erkeğin, 14. Louis'nin çağdaşı Muley İsmail İbn-i Şerif'in, tabii ki haremindeki yüzlerce kadından, 1.042 çocuğu olduğu söylenir. (Aslında bu rakam daha yüksektir. Bu sadece saymayı bıraktıkları yerdir.) Düşük kaliteli, sorumsuz bir eşi gebe bırakan bir erkek, kadını ve bebeği terk etse de yine de çok düşük bir maliyetle, hatta hiçbir külfete katlanmadan, genlerini devam ettirme şansına sahip olur. Kadın için tek bir çocuğu bile taşıyıp büyütmek çok maliyetli bir iştir. Cinslerin konumları arasındaki bu büyük fark, kadınların üremek üzere eş seçimlerinde erkeklere göre çok daha dikkatli ve seçici olmaları için derin, doğuştan

gelen bir eğilim bulunduğu anlamına gelir. Çünkü kadının sadece sağlıklı değil aynı zamanda yanında kalıp kaynak sağlayacak ve koruyacak bir eşe ihtiyacı vardır. (Dişilerin daha seçici olmasının çocuk bakımı yükünün eşitsizliğinden kaynaklandığı, gebelik döneminin maliyetini erkeklerin taşıdığı deniziğnesi ve denizatı gibi az sayıda türde, erkeklerin daha seçici olmasından da anlaşılabilir. Ancak bu tersine işleyiş çok nadirdir ve hiçbir memeli türünde gerçekleşmez.)

Bir adamın hareminde yüzlerce kadını denizfili tarzıyla kontrol altında tutabileceği fikri bile son on bin yılın bazı dini ve siyasi yapılarının bizi avcı-toplayıcı cinsel tercihlerinin evrildiği tarihöncesi sahneden ne kadar uzaklaştırdığını düşündürür. Pleistosen'de serpilen küçük, seyyar insan grupları bizim değil kendi koşullarını temel alan tercihler geliştirdiler. Bu beğeniler bizim flörtleşme, kur yapma ve çiftleşme tercihlerimizde varlığını korur. İnsanlarda çekici ve cazip, hatta güzel bulduğumuz fiziksel nitelikler ve kişilik özellikleri dahil olmak üzere yaşadığımız hoşlanma ve itici bulma durumlarında kendilerini gösterirler.

II

Öncelikle, karşı cinsin bir üyesini göz alıcı yapan harici, fiziksel özellikler nelerdir örneğin? Cinsel çekimi konu edinen en meşhur çalışmalardan biri, bel-kalça oranıyla ilgilidir.[4] Sağlıklı, menopoz öncesi kadınlarda oran 0.67 ila 0.80 arasında, yani tam olarak bir kum saati değil daha çok kola şişesi gibidir. Bu beden şekli erkekler tarafından "kadınsı" ve çekici bulunur. Kadınlar bunu bilir ve dolayısıyla moda tarihinde korseler ve tarlatanlarla bunu vurgulama yöntemleri görülmüştür. Basit çizimler kullanarak bu oranın etkisi üzerine ilk çalışmaları yapan Devendra Singh, erkeklerin (obezite ve aşırı zayıflık gibi uç durumlar dışında) ağırlık veya boyuttan ziyade *orana* göre tercih yaptığını fark etmiştir. Bel-kalça oranı 0.7 veya 0.8 aralığında olan kadınlar, sağlıklı erkek oranı 0.9'a yakın olan kadınlardan daha doğurgan olduğundan, bu tercihin adaptif olduğuna dair yeterince istatistiki kanıt vardır. Hatta 0.9 hem ergenlik öncesi kızların hem de menopoz sonrası kadınların oranına da yakındır. Singh, Hindu Tanrıçalarının tasvirlerinde

4. Bel-kalça oranı üzerine, bkz. Singh (1995) ve takip eden tartışmalar [w/s waist hip Singh].

görülen uç oranların (0.3'e yakın) olağanüstü doğurganlık ve cinsellikleriyle örtüştüğüne dikkat çeker ve tabii bu oran, Boticelli'nin *Venüs'ün Doğuş*'undan Modigliani'nin nülerine, sanattaki seksi kadınlarda da ortaya çıkar.

Diğer taraftan kadınlar geniş omuzlu, göğüs ve kol kaslarının da bulunduğu üst vücut kısmı kaslı erkekleri çekici bulurlar.[5] Bu oranın karşısında, dar omuzlar ve şişman karın ve kalçaların ortaya çıkardığı, en az çekici bulunan armut şekli vardır. Birincil cinsel organların dışında erkek ve dişi vücutları arasındaki en büyük genel farkları üst vücut kas sisteminde görürüz. Kadınların bacakları erkeklerinkinin yaklaşık dörtte üçü kadar güçlüdür ancak kol ve göğüs kası gerektiren göğüs presi kuvvetinde bu oran yalnızca yaklaşık üçte bir kadardır. Elle kavramaya gelindiğinde erkekler kadınlardan ortalamada tam iki kat daha güçlüdür ki bu kocalarından o sıkışmış kavanoz kapaklarını açmalarını isteyen kadınların haklı olduğunu gösteriyor. Karın bölgesinde yağdan ziyade kasların düzgün bir şekilde görülebilmesi de kadınlar için güzel erkek tanımına dahil edilebilecek önemli bir potansiyel özellik olarak kalmıştır. Böylesi kaslı bir adam bugün bir kadın için en iyi eş olmayabilir ama diğer Pleistosen beğenilerle birlikte, çekicilik kalmıştır.

Kadınlar ve erkekler arasındaki iki "ayna" asimetrisi tüm kültürlerde varlığını devam ettirmektedir. Birincisi kadınların daha yaşlı erkekleri tercih etmesi ve yansıması olarak da erkeklerin daha genç kadınları tercih etmesidir. Aradaki fark tüm dünyadaki gerçek evlilik durumlarında üç yıldan biraz azdır ve eşte arzulanan yaş ortalamaları kültürden kültüre farklılık gösterir. Evrimsel psikolog Donald Buss, Zambiya'da erkeklerin, karılarının kendilerinden yedi yaş küçük olmasını istediğini, kadınlarınsa kocalarının dört yaş büyük olmasını tercih ettiğini kaydetmiştir. Amerika Birleşik Devletleri ve Kanada'da kadınlar, erkeklerin iki üç yaş büyük olmasını

5. Erkek üst vücut kütlesi için, bkz. Etcoff (1999). Etcoff aynı zamanda dişilerde yaş gecikmesi ve uzun boylu erkek tercihini de tartışır. Buss da aynı konulara çok açık bir şekilde değinir (Buss 1999). David Remnick alıntısı Etcoff (1999), s. 177'dedir. Brian Hansen'in (1998) portre resminde vücut oranlarına dair sonuçları 1998 yılında Davis, California Üniversitesi'nde gerçekleştirilen Human Behavior and Evolution Society toplantısında sunulmuştur. Erkeklerin uzun boylu kadınlara yaklaşımının, kadınların daha kısa boylu erkekleri tercihlerinden daha olumlu olması konusunda bkz. Nettle (2002); bu makale internette bulunabilir [w/s women height nettle]. Simetri üzerine, bkz. Buss (1999), s. 118-20.

istediklerini belirtirken, erkekler kadınların iki yaş daha genç olmasını isterler. Tersine dönmesi bir yana bu tercih ortalamalarının eşit olduğu bir kültür bile yoktur.

Bu yaş tercihi psikolojisi kadınların eşlerinde statü ve kaynak aradığı ve bunların da genellikle daha yaşlı erkeklerde bulunduğu gerçeğiyle açıklanır. Pleistosen dönem bağlamında kadınların kendilerinden yaşlı erkekleri tercih etmeleri bugünden bakınca kesin olarak belirlenemeyecek başka etkenler de içermiş olabilir: Bilgi, sabır ve belki de daha olgun erkeğin eşi ve çocuklarının yanında kalıp onları koruyup kollamaya daha istekli olması gibi. Kendileri açısından erkekler, kadınların sahip olduğu statü ve kaynakla daha az ilgilenirler. Asıl ilgilendikleri doğurganlıktır ki bu da daha genç kadınları eş olarak tercih etmeleriyle tutarlıdır. Bu yaş aralığının sağladığı küçük bir sağkalım ve üreme avantajı bu tercihleri türe işlemiştir. Bugün bunun sigorta sektöründen –çoğunlukla kadınlarca– kullanılan kozmetik kırışıklık kremlerine ve beyazlara karşı saç boyalarına kadar uzanan birçok etkisi ve yan ürünü vardır. Görünüşe göre Pleistosen dönem dişinin arzulanabilirliği bakımından en az bugün kadar bir "gençlik kültürüydü".

Varlığını koruyan bir başka asimetri de kadınların kendilerinden daha uzun erkekleri güçlü bir biçimde tercih etmeleri ve bunun yanında erkeklerin çok daha zayıf olmakla birlikte daha kısa boylu kadınları tercih etmeleridir. Yaş farkının bugün hâlâ hem erkekler hem de kadınlar için eş seçiminde faydaları olabilecekse de modern dünyada sağkalım için artık boyun bir hükmü yoktur. Hatta her iki taraf için de mükemmel olabilecek eşleşmelerin önünü keserek tersine bile etki edebilir. Yine de kadınların daha uzun boylu erkekleri tercihi özellikle gücünü korur ve psikolog Nancy Etcoff'un eğlenceli bir şekilde tanımladığı gibi, hem ikisinin de boyları ne olursa olsun kadınlar için nispeten daha uzun erkeklerin çekiciliğinde hem de erkeğin uzunluğunun herhangi bir dişinin bakış açısından mutlak cazibesinde kendini gösterir. Kadınlar arkadaş arama ilanlarında açıkça daha uzun boylu erkekler ararlar. Etcoff, *New Yorker* editörü David Remnick'in bir NBA basketbol takımın kaldığı otelin lobisini esnek vücutlu güzeller, oyuncular için seçmelere katılıyorlarmış gibi "bir mankenlik ajansının bekleme odasına benziyor" diye tarif etmesini alıntılar. Brian Hansen Avrupa kraliyet portrelerinin normal baş-gövde oranıyla oynamak

suretiyle sistematik olarak boy uzunluklarını abarttığını göstermiştir. Amerikan başkanlarının ortalamanın üzerindeki boyunu gösteren istatistikler, hem kabile toplumlarında hem de büyük şirketlerin yönetim kurulu odalarındaki durumu yansıtır. (Güney California'nın film endüstrisi çevresinde büyüdüğüm için bir film yıldızıyla sokakta karşılaşan insanların en çok söylediği şeylerden birinin "Bu kadar kısa olmasına şaşırdım" olduğunu kişisel tecrübemden biliyorum. Yüksek statülü insanları farkında olmadan gözümüzde uzun boylu canlandırırız.)

Ortalamada erkekler kadınlardan daha uzundur. Sadece bu sebeple bile çoğu evliliğin bir kadınla daha uzun bir erkek arasında olması beklenebilir. Ama aslında kadınların erkeklerden daha uzun olduğu evlilikler rastgele istatistiki bir dağıtımın öngörebileceğinden bile daha azdır. "Erkeğin uzun olması kuralı" için geleneksel olarak yapılan bir feminist yorum, bu kuralın dominant erkeklerin eşlerinden daha yüksekte konumlanma arzusundan kaynaklandığı şeklindedir. Bu yorum, söz konusu tercihin kadınlarda, erkeklerdekinden çok daha belirgin olduğu gerçeğiyle çelişir. (Böyle olması eleştirmen Daniel Nettle'ı şaşırtmaz. Nettle'a göre erkekler eş seçiminde doğurganlıkla kadınlardan daha fazla ilgilendiği ve ortalama boy uzunluğu hem cinsel olgunluk hem de doğurganlık işareti olduğundan, erkekler için dişinin uzunluğunun, kadınlar için erkeğin kısalığından çok daha az sorun teşkil etmesi anlaşılır bir durumdur. Gerçekten de görünüşe göre birçok kısa boylu, zengin adam için uzun boylu ve güzel bir eş, başarı göstergesidir.)

Ancak her iki cins de kişisel çekiciliğin en belirgin niteliklerinden birisi olan simetri konusunda hemfikirdirler. Sağlıksız bir eşle birlikte olmak, Pleistosen için kötü bir sağkalım stratejisiydi. Sol-sağ simetrisi gelişimsel kararlılık tabir edilen ve bir bireyin mutasyonlar ve kötü beslenme, parazitler veya yaralanmalar gibi çevresel eksikliklere rağmen normal seyrinde büyüyebilme kapasitesi olarak tanımlanan fizyolojik ve psikolojik sağlığın istatistiki bir göstergesidir. Simetriyi kanıksamış olduğumuz için varlığını değil daha çok yokluğunu fark ederiz. Yüzdeki veya vücudun genelindeki sol-sağ simetrisi güzelliği garanti etmez ama zayıf bir kol ya da bir tarafı sarkan bir yüz gibi belirgin asimetriler, ciddi biçimde azaltır.

III

Görünür fiziksel özellikler, vücudun nasıl değiştirildiği, makyajlandığı, süslendiği ve giydirildiğine dair sayısız dönüşüm ve moda için doğuştan gelen bir temel yapı teşkil ederler. Ancak karşı cins için ilk baştaki "fiziksel düşünme" dürtümüz, erkeklerin ve kadınların eş seçiminde kullandıkları gerçek ölçütlerden yine de çok uzaktadır. Fiziksel nitelikler insanların dönüp bakmasına sebep olurlar. Ama ilişki kurmak için her iki cins tarafından en çok arzulanan yedi özelliğin olduğu bir listeyi inceleyecek olursak, sadece iki tanesinin vücut nitelikleri olduğunu görürüz: Fiziksel sağlık ve fiziksel çekicilik (ki bu ikisi neredeyse aynı şeydir). Eş seçimi gibi ciddi bir konuda hem erkekler hem de kadınlar ortalamada listelerinde *nezaketi* birinci, *zekâyı* da ikinci sıraya koyarlar. Ardından erkekler *fiziksel çekiciliği* seçerler. Buna daha önce sözü edilen pürüzsüz, düzgün bir cilt parlak gözler dahildir. Kadınlar ise önceliklerini erkeğin *varlığı ve kaynaklarına* yönlendirir. Listedeki diğer ölçütler her iki cins için *heyecan verici kişilik*, *uyumluluk*, *cömertlik*, *güvenilirlik*, *çalışkanlık*, *yaratıcılık* ve *mizah anlayışı* olarak tamamlanır. Aristoteles, bazılarını üstün insani mükemmeliyetler olarak sıralayabilirdi diye düşünebileceğimiz ve dünyanın dört bir yanındaki dinlerin, birçoğunu temel ahlaki nitelikler olarak tanımladığı bu kişisel özellikler, insanlığın da temelini oluşturan niteliklerdir. Dinler bu ahlaki nitelikleri insan ırkına bahşetmiş gibi kendilerine pay çıkarabilir, felsefeciler akıl yoluyla veya mantıksal gerekliliklerini göstererek gerekçelendirmeye çalışabilirler. Ama birbirinden çok çok uzak şamanların, rahiplerin, korsanların ve felsefecilerin bu niteliklerin neler olduğu konusunda çoğu zaman en baştan hemfikir olmaları bile başlı başına, kadim, din öncesi ve akıl öncesi köklerinin kesin kanıtıdır. Eş seçimi ölçütlerinin içinde bulunan zihinsel nitelikler topluluğu, en az vücut nitelikleri kadar, tarihöncesindeki atalarımız tarafından milyonlarca yıl boyunca verilmiş çiftleşme kararlarının sonucudur.[6]

Darwin cinsel seçilim sürecinin, böyle zihinsel niteliklerin bazılarını bileyip keskinleştirilmek ve vurgulamak, bazılarını da ortadan kaldırılmak suretiyle, hayvan üreticilerinin uyguladığı

6. Genel çiftleşme ölçütleri Miller'da (2000) ve (2001), aynı zamanda da Buss'da (1994) ve (1999) tartışılmıştır. "Kasıtsız" evcilleştirme için, bkz. Darwin (1896), s. 614. *The Descent of Man* (*İnsanın Türeyişi*) internetten indirilebilir ve sıradan masaüstü arama fonksiyonlarıyla aranabilir.

seçimli modifikasyona benzer şekilde etkilediğini çok iyi anlamıştı. Kendisinden sonra gelen yorumcular tarafından pek fark edilmeyen kıyaslaması ilk başta göründüğü kadar tuhaf değildir. *İnsanın Türeyişi*'nde tarihöncesinde insanın başta vahşi olan hayvanları evcilleştirmesinin büyük oranda "kasıtsız" bir süreç olduğunu söyler. Bu süreçte insan "uzun bir süre boyunca en çok hoşnut kaldığı ve işine yarayan bireyleri, soylarını iyileştirmek gibi bir hedef gözetmeksizin tutar". Bir başka deyişle doğada yaşayan atalarımız güttükleri veya birlikte çalıştıkları hayvanların yüzlerce nesil sonra nasıl görünecekleri veya davranacaklarına dair bilinçli bir planları yoktu. Pleistosen dönemde bir avcı, kendisine ve ailesine karşı uysal ama diğer hayvanlara karşı hiddetli olan bir vahşi köpeği besleyip kampının yakınlarına bulunmasına izin verebilir. Erken Holosen'de yaşayan bir sürü sahibinin kamptan uzaklaşmayan itaatkâr hayvanları sütü için tutup, daha özgür tabiatlı, bela çıkaran hayvanları kestiği düşünülebilir. Hayvanların insanlar tarafından seçim yoluyla evcilleştirilmesi binlerce nesle yayılan bir sürede, hangi hayvanların tutulup hangi hayvanların kesilip yenmesinin daha iyi olacağına karar verilerek gerçekleşti.

Darwin'in "yakından benzer" diye tanımladığı bir biçimde, tarihöncesindeki insanlar eşleşme seçimlerinde *seçici üretme işlemini kendilerine de uyguladılar* ve bu yolla aslında kendi türlerini evcilleştirdiler demek yanlış olmaz. Dilin evrimi örneğini ele alalım. Tarihöncesinde bir iletişim ve planlama ortamı olarak konuşma muhakkak ki yüksek adaptif değere sahipti. Konuşma aynı zamanda doğal seçilimin bir başlangıç yaptığı ama cinsel seçilim tarafından belirgin bir şekilde insani bir olgu olarak tam ve güçlü haline taşınan kapasitelerden biridir. Darwin'in kendisi insan konuşmasının evriminin köklerinde, primat grubu tehlike altındayken atılan uyarı çığlıklarının bulunduğunu ortaya atar. Bu kapasite sağkalımı artırmış bu yüzden doğal seçilimce geliştirilmiş olmalıdır. Ancak Darwin, cinsel seçilimin erken dönem insanlarının bu yeteneğini "tıpkı bugün bazı gibon türlerinin yaptıkları gibi, seslerini gerçek müzikal ahengi üretmek, yani şarkı söylemek için" kullanmak üzere genişlettiğini düşünür:[7]

7. Darwin'den seksen yıl önce yaratıcı bir biçimde cinsel seçilimin farklı yönleri üzerine öneriler getiren 1794 tarihli *Letters on Aesthetic Education* (*İnsanın EstetikTerbiyesi Üzerine Mektuplar*) Friedrich Schiller adına bir şeyler söylemek gerekir. Schiller oyun kavramını sanatın merkezine koyuyor, hayvanlarla yaptığı çok

Geniş kapsamlı bir benzetimden yola çıkarak bu gücün aşk, kıskançlık ve zafer gibi çeşitli duyguları ifade etmek üzere, özellikle kur yapma sırasında tatbik edildiği ve rakiplere meydan okumaya yaradığı sonucuna varabiliriz. Dolayısıyla çeşitli, karmaşık duyguları ifade edecek belirgin sesler kullanılarak müzikal çığlıkların taklidi, kelimelerin ortaya çıkmasına yol açmış olabilir.

Darwin, dilin hakiki iletişimsel kullanışlılığını ve doğal seçilimdeki yerini reddetmiyor. Ama kur yapma bağlamlarındaki duyguları ifade etme potansiyelini, erken evrimine makul bir kısmi gerekçe olarak görüyor. Dilin evriminde cinsel seçilimin katkısını ortaya atarak, başka bir ihtimali daha öneriyor: Pleistosen'deki sağkalım faydasının ötesinde, *dil kullanımı bir seçilim değeri göstergesi haline gelmiştir*, sağlık ve zekânın bir kanıtıdır.

Kendi aralarında iletişim kurup suyun veya av hayvanlarının yeri hakkına konuşabilen ya da geçmişi detaylarıyla değerlendirip saldırılar planlayabilen bir avcı-toplayıcı grubu, tabii ki dil kullanımına sahip olmayan rakip gruplar karşısında olağanüstü bir avantaj sahibi olacaktı (bu neden atalarımızın Neandertalleri yok ettiğine dair gücünü koruyan hipotezlerden biri). Ama bu yine de dili bir alete, mesela bir ekmek bıçağına veya çok çeşitli bıçakları olan bir İsviçre çakısına benzetmek için yeterli değildir. Eğer dili bıçağa benzeteceksek kabzası mücevherlerle bezeli ve ağzı altın kakmayla ince ince işlenmiş bir kılıç olarak düşünmek gerekir. Böyle bir bıçakla ister bir çomak yontun ister ekmek kesin ama anlamı ve kullanımı sağkalıma kattığı faydanın çok çok ötesine uzanır.

Kelime dağarcığını düşünün. İnsan dışı primatların belki yirmi ayrı çağrı türü vardır. Diğer yandan modern dillerden birini konuşan ortalama bir insan, yaklaşık üç yaşından başlayıp on sekizine kadar, her gün on ila yirmi tane öğrenerek, en az altmış bin farklı kelime bilir hale gelir. Pleistosen'de hayatta kalmak için böyle şaşırtıcı bir kelime dağarcığına sahip olmak gerekmiş olabilir mi? Kesinlikle hayır. Hatta bugün bile günlük konuşmamızın %98'i yaklaşık sadece dört bin kelime kullanır. I. A. Richards ve C. K. Ogden'in uluslararası iletişim için *Temel İngilizce*'sine 850 kelime

---

sayıda karşılaştırma yoluyla oyunu doğal bir olgu olarak görüyordu. Barbarlığın içinden yüksek kültürün çıkmış olmasını büyük oranda dişilerin eş seçimi uygulamalarına bağlıyordu. Bkz. Schiller (1967), özellikle Mektup XXVII; internette [w/s denisdutton.com schiller]. Brian Boyd (2009) sanatta bilişse oyunun önemini vurgular.

yetmişti. Miller'ın işaret ettiği gibi, *Temel İngilizce* kullanılarak biyoloji ve astronomi ders kitapları bile yazıldı. Pleistosen dönemin iletişim ihtiyaçları için gerekli olan kelime sayısının bir iki bini geçmiş olamayacağı çok açıktır.

İhtiyacın fazlası olan altmış binden fazla kelime cinsel seçilimle açıklanabilir. Dilin evrimsel işlevi sadece etkili iletişim sağlamak değil aynı zamanda bir seçilim değeri ve genel zekâ göstergesi olmaktır. Bariz hastalık belirtileri dışında en iyi sağlık göstergesi vücut simetrisidir. Ama vücut simetrisiyle zekâ arasındaki korelasyon sadece %20 civarındadır. Kelime hazinesi ve dağarcığın ne kadar etkili ve yaratıcı biçimde kullanıldığı zekâyla çok daha yakından ilintilidir. Bu yüzden hâlâ hem profesyonel psikolojik testlerde hem de genel olarak hepimiz tarafından başkalarının akıllılığını tartmak için otomatik olarak kullanılmaktadır. Kelime dağarcığı isabetli kullanıldığında ruhun derinliklerine ulaşıp şahsın zihinsel gücünü tespit etme potansiyeline sahip oldukça faydalı bir niceliksel ölçüdür. Kelimelerin kavranışına dair hassasiyetimiz dilin cahilce veya akılsızca kullanımına karşı genel duyarlılığımızla yakından ilişkilidir. Bu ilişki, insanların Mrs. Malaprop gibi popüler gülünç karakterlerden ya da Shakespeare'deki hiçbir şeyden anlamayan ve boylarını aşan kanuni terminolojiyi kullanmaya çalışırken ellerine yüzlerine bulaştıran polis amirlerini izlemekten neden hoşlandığını da açıklar. Boyutları iyi pazılar veya gençliği gösteren bir cilt vücut geliştirme salonlarının ve kozmetik endüstrisinin yakın zamanda işsiz kalmayacağını nasıl garanti ediyorsa, dil kullanımının seçilim değeri göstergesi işlevi de kitapların ve "kelime hazinesini geliştirmeye yönelik" işitsel programların her zaman alıcısı olacağı anlamına gelir.

Kelime dağarcığı dilin başka insanların zihninin içine bakmamıza olanak tanıyan yönlerinden sadece biridir. Dilbilgisi, sözdizimi, kelime seçimi, yerindelik, anlam bütünlüğü, bağıntılılık, cevap hızı, zekâ kıvraklığı, ritim, kelimelerle oynayabilme ve orijinalliğin de katkısı olur. Bu beceri ve niteliklerin hepsi bir araya gelince ortaya *hitabet* çıkar ve hitabete duyulan hayranlığın insan evrenselleri listesinde sağlam bir yeri vardır. Tüm kültürlerde insanların önünde iyi konuşabilme yeteneğinin saygıyla karşılanması bu durumun bir göstergesidir. Ama Edmund Rostand'ın *Cyrano de* Bergerac'da ikna edici bir biçimde ele aldığı gibi, en samimi

bağlamda, kur yapmada da kritik bir öneme sahiptir. Rostand'ın oyununun şöhretine rağmen kelime dağarcığının genişliği, isabetli sözdizimi ve dilsel yaratıcılık gibi niteliklerin, eş seçim tercihlerinde çekicilik kaynağı olarak adları pek geçmez.[8] Hatta birçok profesyonel dilbilimci, mükemmel konuşma sanki neredeyse utanılacak bir şeymiş gibi yaparak belki bir tür politik/dilbilimsel eşitlikçilik anlayışıyla (ya da belki de insanlara dilbilgisi dayatan öğretmenler gibi algılamak korkusuyla), yüksek dilsel becerileri ve "doğruluğu" sadece bir toplumsal sınıf göstergesi diye kenara ayırır. Ama insanın sofistike ve orijinal dile duyduğu ilgi tüm toplumsal geleneklerden daha derindedir.

Miller, "Bekâr kadın, elli bin işe yaramaz eşanlamlı kelime bilen adam arıyor" diye bir kişisel ilan bulmanın şaşırtıcı olacağına dikkat çeker. Ancak uzun süreli ilişkiler yaşayan çiftlerin kelime dağarcıklarının gerçekten de aşağı yukarı aynı boyutlarda olduğunu ve çiftler arasındaki bu eşleşme denkliğinin diğer niteliklerden daha fazla belirginlik gösterdiğini bildirir. Dolayısıyla kelime hazinesinin boyutu ve dil kullanımı becerisi sınıflandırıcı çiftleşmenin ileriki aşamalarıdır. Bireyler burada "bana razı olacaklar arasından elde edebileceklerimin en iyisi" diyerek kendi seviyelerine alçalacaklar arasından mümkün olan en iyisini seçerler. Yani sofistike dil becerilerine sahip bir genç kız, delikanlının "Düzgün bir araba için kriterim* az yakmasıdır" demesiyle bir ürperme yaşayıp maalesef gelecek hafta sonu işi olduğu söyleyebilir. Dikkat ederseniz burada kesinlikle bir iletişimsizlik yaşanmamış, kız delikanlının demek istediğini gayet iyi anlamıştır. Ancak kasten iletmekten ziyade belirtisini gösterdiği durum, İngilizceye geçmiş Yunanca çoğul ve tekil biçimleri pek bilmediği ve dolayısıyla belki de onun tarzı bir adam olmadığıdır. *Criteria* ve *criterion* arasındaki farkı kendileri de bilmeyen ama benzin tasarrufu konusundaki yerinde fikirlerinden etkilenecek çok sayıda genç kadın olması delikanlı için bir teselli olabilir. Herkes kendi yeterlilik seviyesine göre: Sınıflandırıcı çiftleşme böyle işler.

8. Kelime dağarcığı zenginliğinin önemi Miller tarafından *The Mating Mind*'ın (Sevişen Beyin) 10. ve 11. bölümlerinde vurgulanmıştır. Miller cinsel seçilimi hem çok güzel hem de kanımca Darwin'in *İnsanın Türeyişi*'ndeki fikirleriyle tamamen paralel bir şekilde sunmuştur.

* Türkçede "kriterler" şeklinde kullanılıyor ancak Yunanca aslında olduğu gibi İngilizcede de *criteria* çoğul, *criterion* tekil isim ifade ediyor. Yazar, Türkçe bir cümlede "datalar" demeye benzer bir anlatım bozukluğu örneği vermiş. (ç.n.)

Cinsel seçilim bakımından kelime dağarcığının boyutları, örneğin, sadece "yeşil" veya "mavi" demek değil de yeri geldiğinde "donanma mavisi", "yeşim", "azur", "lacivert", "gök mavisi", "deniz yeşili", "çim rengi", "turkuaz", "chartreuse yeşili", "kobalt mavisi", "orman yeşili", "safir", "akuamarin" gibi renkleri de doğru kullanabilmek; tavuskuşunun kuyruğuna benzer bir süs niteliğidir. Böylesi gelişmiş, süslü bir dil kullanımı, Pleistosen'de sağkalım için bir fayda sağlamıyordu ama cinsel seçilim tarafından yaratılıp geliştirilen diğer tüm zihinsel özellikler kadar insan hayatının bir parçasıdır. Bunlar içinde espriler yapıp anlayabilmek, mecazi söylemleri ve benzetmeleri fark edip kullanabilmek, iyi bir hafızaya sahip olmak veya anlamlı, alakalı ve dramatik bir hikâye anlatabilmek gibi meziyetler sayılabilir. Dilin bu özellikleri insanlarca doğrudan zihinsel kalitenin (ve dolaylı yoldan, daha zayıf da olsa fiziksel sağlığın) işaretleri ve göstergeleri olarak fark edilir ve değerli bulunurlar. Daha doğal seçilim "diş ve pençelerdeki doğa kırmızısını" fon yapıp insan türünü şekillendirmekteyken, kalp kapakçıklarının işleyişini iyileştirip fiziksel zevkler ve fobileri işlerken bile cinsel seçilim işbaşındaydı. Bugün bizim şen şakrak, hayal gücü kuvvetli, dedikoducu ve sosyal, biraz da dramdan hoşlanan dediğimiz daha ilginç insan kişiliğini inşa ediyordu. Bu zihinsel ve dilsel yeteneğin büyük kısmı insanın toplumsal grubuna yönelik olmasını Darwin konuyla ilgili ilk metninde kavramıştır. Miller bundan çıkan sonucu doğru bir şekilde gözlemler: Şiir ve şarkı dilinin bütün dünyadaki bir numaralı konusu aşktır. Şiir okuma ve şarkı söyleme kur yapma bağlamında bir tür bilişsel ön sevişme olarak evrilmişse tam da böyle olması beklenir. Konuşmanın evrimine cinsel seçilimin etkilerinden bize kalan miras bakımından aşk, şiirin doğal konusudur.

Cinsel seçilimin Pleistosen atalarımız için ortaya koyduğu tablo tanıdık gelmeyebilir ama bunun için önemli sebepler vardır. Arkeolojinin bize anlattığı tarih büyük oranda taşlardan ve kemiklerden oluşur. Çöp yığınlarından ve ateş yakılan yerlerden şans eseri sağ çıkmış veya birkaç durumda da el değmemiş mağaralarda, keşfedilen bir mezarda yok olmaktan kurtulan fosilleşmiş iskelet kalıntıları ve sert nesnelerle yazılmıştır. Her ne kadar küçük olsa da bu tarih, sanatsal başarının hayret verici bir kaydıdır. Neyse ki Altamira, Lascaux ve Chauvet gibi belki de otuz bin yıl önce-

sine kadar giden önemli arkeolojik alanlarda mağara resimlerimiz mevcuttur. Hayvan oymalarına ek olarak Willendorf Venüsü veya Svabya bölgesinde bulunan, otuz iki bin yaşında olduğu tahmin edilen* inanılmaz Lowenmensch gibi birkaç insan figürüdür; seksen bin yıl öncesinden kalma kabuklardan yapılmış kolyeler, kozmetik amaçlı toprakboyaları vardır. Bazı hayvan tasvirleri hayret uyandıracak kadar detaylıdır ve Pleistosenden kalma öyle mücevherat vardır ki sanki geçen hafta sonu bir el işi tezgâhından alınmış gibidirler. Pleistosen döneme ait, dünyanın en eski müzik aleti olan kemik flütler bulunmuştur. 1991 yılında Alplerdeki bir buzuldan kazılarak çıkarılan ve Ötzi ismi takılan Buz Adam 5.300 yaşındadır. Ötzi, Bronz Çağı başlamadan hemen önce yaşamıştı ama Pleistosene kadar uzanana daha eski yaşam biçimlerini de temsil edebilir. Üzerinde hayvan postlarından özenle dikilmiş bir kıyafet vardı ve çeneden bağlı, ayı derisinden bir şapka takıyordu. Kar ayakkabıları giyiyor, avda kullanılacak malzemeleri ve ateş yakma teçhizatını bulundurduğu, dikilerek yapılmış bir çanta taşıyordu. Bunlara ek olarak vücudundaki dövmeler, yapımlarında gerekli olan beceri ve tarzın varlığına işaret ediyor. Ama Ötzi'nin dili, şarkıları, şiiri veya dansları hakkında hiçbir şey bilmiyoruz.[9]

Yine de, Pleistosen dönem hakkında bildiklerimizi 19. ve 20. yüzyılda avcı-toplayıcı toplumlar hakkında oluşturulan geniş etnografik literatürle bir araya getirdiğimizde gayet açık bir tabloya ulaşabiliriz. Pleistosen'de birçok insanın hayatı muhakkak ki çok acımasız ve kısaydı. Ama diğer bir kısmı için, özellikle de buzulların geriye çekildiği ve küresel ısınmanın yaşandığı Buzul Çağının son dönemlerinde Avrupa'da fazlasıyla yiyecek ve rahatlık vardı. Bu boş zamanda sadece mağaralara resimler yapılmamış, aynı zamanda belki de şarkılar söylenmiş, hikâyeler anlatılmış, şakalar yapılmış, şiirler okunmuş, dans edilmiş ve aşklar yaşanmıştı. Eğer Pleistosen komünal yaşamı yakın zamanın avcı-toplayıcılarının yaşantısına benziyorduysa, erkeklerin sanatsal yapıt üretimleri taş, ahşap ve kemik gibi sert malzemelerin yontulmasına yoğunlaşmış-

---

* 2013 yılında yapılan yeni bir araştırma sonucunda bu aslan-insan heykelinin 40 bin yaşında olduğu tespit edilmiştir. (ç.n.)

9. Bugüne kalan mağara sanatları hakkında kışkırtıcı, yeni bir bakış Guthrie'den (2005) gelmiştir. Kitabını yazdığından bu yana büyük keşifler yapılmış olsa da, Pfeiffer (1982) hâlâ iyi bir özettir. İnternette Ötzi hakkında oldukça çok malzemeye ulaşılabilir [w/s otzi iceman].

ken kadınlar emeklerini kumaş ve iplik sanatkârlığına yönlendirmiş olmalıydılar. Bugüne kalan mücevherlerin dışında kişisel süslenme hakkında çok az şey biliyoruz ama Ötzi'nin dövmelerinin, varlığını hep korumuş bir yüz ve vücut boyama geleneğinin devamı olması gayet mümkündür. Pleistosen yaşamında saç stillerine de önem verilmiş olmalı ama yine bununla da ilgili neredeyse hiçbir şey bilmiyoruz. Şehirlerin ve tarımın icadından hemen önce başlayıp yaklaşık elli bin yıl öncesine kadar uzanan döneme ait parçaları bir araya getirince ortaya çıkan tabloya bakıp da Pleistosen'de yaşayan insanların canlı bir zihinsel ve yaratıcı yaşamları olmadığını düşünmek mümkün değildir. Bu yaşam şarkılarda, danslarda ve hayal gücüne dayalı konuşmalarda, yani karmaşıklık ve incelik bakımından Pleistosen mücevherleri, resmi ve oymaları hakkında bildiklerimize denk becerilerde ifadesini bulmuş olmalıdır.

Darwin'in cinsel seçilim kavramı, zihni anlatmak için şaşırtıcı derecede yeni bir mecaz önerir. Bu mecazi anlatımın sanatın kökeni hakkında en az doğal seçilim kadar söyleyecek sözü vardır. Eskiler, zihni bir ayna veya boş yazı levhası benzetmesiyle düşünüyorlardı. Descartes, kendi dininin zihni vücut bulmuş bir hayalet olarak tasvir etme geleneğini devam ettirdi. Hume için zihin bir algı demetiydi ve Freud'un görüşünde yüksek basınçlı bir hidrolik sisteme benzedi. Daha yakın zamanda zihin hakkındaki söyleme bilgisayar çipi analojisi hâkim olmuş durumdadır. Eğer bilgisayar modelini Darwinci doğal seçilimle birleştirecek olursak, savanalarda hayatta kalmayı başarmış, strateji geliştiren, planlar yapan, ince ayarlanmış hesap algoritmaları olan bir problem çözme makinesi tanımına ulaşırız.

Darwinci cinsel seçilim ise bambaşka bir zihin modeli sunar. Miller'ın çok güzel ifade ettiği gibi, cinsel seçilimdeki zihni tarif etmenin en iyi yolu şatafatlı, fazlasıyla güçlü bir Pleistosen ev eğlence sistemi olduğunu söylemektir. Bu sistem Taş Devrindeki atalarımız birbirlerini cezbedip eğlendirsinler ve cinsel ilişkiye girebilsinler diye kurulmuştur. Elbette yatak tek amaç değildi. Çünkü insanın kendi kendini evcilleştirmesi sürecinde seçilen ve böylece evrilen zihin nitelikleri, kalıcı birlikteliklere ve kendileri de hayatta kalıp güçlü toplumsal gruplar yaratacak çocukların bakımına yöneliktir. Ama ev eğlence sisteminin alet edevatı, hatta elektronik mağazalarında bunlara "modül" deniyor, sadece isabet-

li bilgileri veya av gruplarının planlarını kaydetmekten çok daha fazlası için tasarlanmıştır. Bunlar hikâyeler anlatmak veya izleyicileri büyüleyecek ideolojiler üretmekle ilgilidir. Bu cinsel olarak seçilmiş zihnin, kaydetme ve oynatma işlevleri yanında hikâyeler ve anekdotlardan oluşan bir sesli kütüphanesi ve etkileyici bir eşanlamlı kelimeler bölümü olan sözlüğü de vardır (tabii ki Pleistosen'deki bu sözlük farklı anlamlar içindi, yazım kılavuzu değildi). Herhangi bir modern ev eğlence ünitesinden bile daha iyi olan insan versiyonu, komik hikâyeleri ve benzetmeleri arşivleyip tekrarlamakla kalmaz, yeri geldiğinde hemen yenilerini uydurup henüz hiçbir bilgisayarın erişemediği zekâsını ve orijinalliğini gözler önüne serer. Cinsel seçilimin ürünü bu zihne bir parça odun verin ellerini kullanıp bir hayvan oysun; onun için bir mağara duvarı koca bir hayvan koleksiyonunu resmetmek için mükemmel bir yer olabilir. Kendisinde ve başkalarında garip ama çok zevkli geçici kasılmalar başlatmak için kullandığı şakalardan hoşlanmak gibi tuhaf işlere meyleder.

Yunanlardan Aydınlanmaya, oradan da bilgisayar çağına kadar, kabul gören bütün analojiler, zihnin bazı önemli yön ve işlevlerini yansıtmıştır. Ama hiçbirisi zihnin ne kadar yaratıcı, verimli, imgesel, romantik, ziyankâr, hikâyeci, zeki, konuşkan, şiirsel, ideoloji üreten bir organ olduğunu anlatmaya başlayamaz bile. Darwin'in *İnsanın Türeyişi*, zihni cinsel bir süs olarak ele alarak insan kişiliğinin bu çekici, büyüleyici baştan çıkarıcı bulduğumuz niteliklerini açıklayabilmemiz için ilk adımımızı atmamıza yardımcı olur. Doğal seçilime cinsel seçilimi ekleyerek nihayet sanatın kökeni kuramını tamama erdirme ihtimalini görebiliriz.

IV

Darwinci seçilim değeri göstergelerinin temel gereksinimlerinden biri, güvenilir ve dürüst bir şekilde işlev görmektir. Bu yüzden hakiki sonuçlar göstermelidirler. Eğer sahteleri yapılabiliyorsa gösterge olarak kıymetleri olmaz. Sağlıksız tavuskuşları devasa simetrik kuyruklara sahip olabilirse kuyruk bir gösterge olarak değerini kaybeder. *Homo sapiens* için ustaca kullanılan geniş bir kelime dağarcığının zekâ ve beceri teşhiri olarak iş görebilmesi ancak daha az zeki ve yetenekli insanların buna ulaşması zorsa mümkündür. Cinsel seçilim böylece bir cinsiyetin işaret gönderme

kapasitesinin, diğer cinsiyetin bunları eleştirebilme ve ayırt edebilme gücüne karşı mücadele ettiği bir psikolojik silahlanma yarışı yaratır. Bu yüzden destekli sutyenler ve erkeklerin boylarını uzun gösteren ayakkabılar vardır. Kozmetik, vücut geliştirme ve kelime hazinesi zenginleştirme endüstrilerinin amacı büyük oranda budur: Arzulanan sinyallerin vurgulanarak daha belirgin hale getirilmesi ve sahtelerinin üretilmesi.

Cinsel seçilim kuramı, seçilim değeri sinyallerinin iyileştirilmesi ve geliştirilmesine yönelik girişimleri tamamen doğal stratejiler olarak görür. Apaçık Pleistosen adaptasyondurlar. Bu konuda cinsel seçilim kuramı, son elli yıldır entelektüel söyleme hâkim olmuş kültürel inşacılığın birçok biçiminin tam karşısında yer alır. Örneğin, yıllardır kadınların kültürel baskı sebebiyle saçlarını boyadıkları ve kırışıklık kremleri kullandıkları, kırışıklıkların ve beyaz saçların "doğal" olduğu söylenir. Darwinci bakış açısına göre ise aksine, kadınların daha genç görünme isteğinin, tıpkı erkeklerin daha güçlü, daha uzun ve daha zengin görünme isteği gibi adaptif olduğu ve doğuştan geldiği şeklindedir. Bu tür stratejiler farklı kültürlerde ve çağlarda farklı şekiller alacaktır ama kökleri tarihöncesindedir. Cinsiyet kuramcıları kadınların saç boyası kullanması ve makyaj yapmasının kozmetik endüstrisinin bir kandırmacası olduğunu iddia eder ama bunun tersi daha doğrudur: Dudak kremi, maskara ve saç boyası üreten endüstri, gençlik ve "iyi görünme" değerleri evrimin ürünleridir. İster onaylayın ister onaylamayın, bu değerler varlığını korur çünkü daha derindeki, doğuştan gelen doğamızı temsil ederler.

Genel olarak kural, cinsel olarak seçilen sinyalin herhangi bir düzeyde sahtesinin üretilmesi mümkünse, detay ve nüanslara gösterilen şüpheci hassasiyetin artacağı şeklindedir. Kuş aklı ne kadar sınırlı olursa olsun tavuskuşunun dişisi hiç şüphesiz erkeğinin kuyruğu konusunda herhangi bir insan gözlemcinin yanına bile yaklaşamayacağı kadar sert ve algıları kuvvetli bir eleştirmendir. Çünkü o kuyruklar dişi tavuskuşlarına göre bizim için asla olamayacağı kadar önemlidir. Benzer şekilde, insanların evrimin sonucu olan işaretlere karşılık verme ve bunlar arasında eleştirel ayrımlar yapma yetenekleri zahmetsiz ve keskindir. İnsanların sinyaller arasında eleştirel bir ayrım yapabilmesi için çok az eğitim gerekir, çoğu zaman dedikodunun bir bileşeni olarak kendiliğinden ger-

çekleşir. Hatta evrimleşmiş niteliklerin her zaman olduğu gibi zevklidir de. "O takım elbise Armani miymiş? İnanmıyorum." "Saçlarını boyuyor mu boyamıyor mu anlamadım ama muhteşem görünüyor". "Sürekli 'dolayısıylan' diyen sözümona hocayı nasıl ciddiye alayım?" "Bence o kaz ayaklarından kurtulmaya çalışmamalı. Yüzüne karakter katıyor". "Teninin bronzu gerçek mi bakalım?" "Harika! Yirmi yaş genç gösterdi seni!" "Ayakkabılarının tabanını fark ettin mi ne kadar yüksek?" "Çok güzel bir yemekti ama hazırdan yapmış." "Aslında sadece birkaç tane Fransızca söz biliyor." "Tabii tabii doktor... homeopati doktoru."

İnsanların beceri, hitabet, güzellik ve zekâ konularında sahte ve hakiki olan arasındaki ayrımı yapmaktaki saplantıları, dişilerin eş seçim göstergeleri listesinde yükseklerde yer alan ama erkeklerinkinde daha aşağılarda olan başka bir seçilim değeri göstergesiyle birleşir: Zenginlik ve onunla yakından ilişkili olan toplumsal statü nitelikleri. Kadınlar normalde bir adamın vicdanı, toplumsal duruşu ve cömertliğinin yanında ne kadar zengin olduğuna ya da henüz bir kariyeri yoksa zengin olma potansiyeline de ister istemez dikkat ederler. Bir seçilim değeri olarak zenginlik, sahte göstergeler kullanımına oldukça açıktır ve kadınlar özellikle sahte veya abartılı zenginlik göstergelerini ayırt etmeye yatkındırlar. Cinsel seçilim noktasından bakıldığında, o saat Rolex mi veya duvardaki Princeton diploması hakiki mi, küçük bir mesele değildir. Anlaşılan Pleistosen'deki seçilim baskıları Holosen dönemden kültürel ifadelerle birleşerek, üreme çağlarının zirvesindeki kadınlar tarafından sezgisel olarak fark edilen, erkekler tarafındansa görmezden gelinen, detaylı ve karmaşık bir kaynak gösterisi sisteminin kurallarını oluşturmuştur.

Kur yapma sürecinde kaynak gösterisi nasıl işler? Bir adaptasyonun kendiliğinden ve evrensel nitelikleri işte burada kendilerini belli ederler. Oğlanın kaynak sahibi olduğunu kanıtlamasının en iyi yollarından biri kıza pahalı ve işe yaramaz bir şey vermesidir. Çiçekler bu işe yarar: Solup giderler ve güzel görünmelerinin dışında bir faydaları da yoktur. "Seni seviyorum" mesajı verirler ama daha da önemlisi verdikleri sinyaldir: "Senin için zarif ve güzel ama tamamen lüzumsuz şeyler satın alacak kaynaklarım var canım. Ve lütfen, bu hoş, pahalı Belçika çikolatalarının da tadına bak." Alternatifini düşünün: Eğer kur yapma sürecine doğal seçilim hâkim

olsaydı çocuk kızın kapısında elinde çiçek ve çikolata yerine güzel bir patates, belki bir çift kalın biftek hatta daha da yaratıcısı yeni bir cırcırlı ingilizanahtarı takımıyla belirebilirdi. Sonuçta doğal seçilim pratikliğin ve verimliliğin tarafındadır. (Doğal seçilim aynı zamanda ekonomikliğin de tarafında olduğu için genç çift daha sonra bir selfservis, yiyebildiğin kadar ye restoranına giderler.)

Bunun bizi gülümsetmesinin sebebi sezgilerimize ne kadar aykırı olduğunu gösterir. Cinsel seçilimin hükümlerine göre işleyen gerçek hayat bambaşkadır. Eğer erkek ciddiyse, dişiyi hesapsızca para harcanan, pahalı ama porsiyonları küçücük olan bir restorana götürecektir. Şampanya sipariş edecek ve verdiği büyük bahşişi kızın fark ettiğinden emin olacaktır, (Yiyebildiğin kadar ye lokantasına sonra, evlenip çocukları da beslemeleri gerektiği zaman sıra gelir,) Kaynaklara erişim ve bağlılığı ispat etmek için en iyisi elmas, özellikle de pırlanta bir nişan yüzüğüdür. Pırlantalar hem pahalı hem de lüzumsuz oldukları için gerçekten de bir kızın en iyi arkadaşlarıdır. İki sonuçtan birini kanıtlarlar: Ya iddia ettiği kaynaklara, yani gereksiz minerallere harcayacak paraya sahiptir ya da bağlanmaya hazır olduğu için borca girmiştir (ya da banka soymuştur ki mafya babalarının da ünlü sevgilileri olduğuna göre bu da çekici olmalıdır). Bir kadın nasıl bakarsa baksın, bir pırlantanın –sadece sözü değil kendisinin– hediye edilmesi kur yapma sürecine önemli bir aşamaya işaret eder. (Tüm zamanların en yaratıcı reklamı olarak geniş kabul gören De Beers sloganının "Pırlanta... sonsuza kadar" olmasının sebebini Darwinci kuram açıklar: Ciddi oranda zenginlik teşhirini, kadınların bir yuva kurarken aradıkları sevgi dolu bağlılıkla birleştirir.)

V

Yüzyıl önce "gösterişçi tüketim" teriminin adını koyan Thorstein Veblen, anlamsız varlıklar için para saçmak da dahil olmak üzere zenginlik teşhirinin, antik dünyadan günümüze insan kültürlerinin başlıca bileşenlerinden biri olduğunu söylemiştir. Daha tartışmalı bir önermesi de yüksek maliyet ve israfın sanat ve güzellik kavramlarımızla esas itibarıyla iç içe olduğu şeklindedir. Veblen'in düşüncesinin merkezindeki, insanların güzellik karşısındaki tutumlarını en kuvvetli (ve kötümser) biçimde ifade ettiği yer *The Theory of the Leisure Class* (1899) kitabındaki "Beğeninin

Maddi Gelenekleri" başlıklı bölümdür. Burada Arthur Danto'nun en sevdiği ikna stratejisinin ipucunu verir şekilde önümüze neredeyse tıpatıp aynı iki nesne koyar: Biri el yapımı gibi görünen, som gümüşten ve belki yirmi dolar edecek (1899'da çok para), diğeri gümüşrengi adi metalden ve makinede üretilmiş yirmi kuruşluk iki kaşık. Yemek yeme gereci olarak ikisi de aynı derecede işlevseldir. Veblen'in bu iki kaşığın yalnızca görsel nesneler olarak (renk ve dokunun kendi güzelliği açısından) değerlendirildiğinde aynı derecede çekici olduğunu düşündüğünü varsayabiliriz.[10] Veblen, şimdi dikkatle inceleyince gümüş kaşık üzerindeki elde dövülünce oluşan izlerin aslında sahte olduğunu anladığımızı varsayalım, der. Gümüşten imal edilmiş olsa da aslında el yapımını çok iyi taklit eden bir makineden çıkmıştır. Bu durumda kaşığın değerinin ânında %90'a varan oranlarda düşeceğini gözlemler. Dahası bakmakla ayırt edemeyip sadece daha ucuz olanın ağırlığının kendini ele vermesine rağmen, birisinin toplu üretim, diğerinin el yapımı olması bu nesnelere dair genel güzellik algımız etkilemeye yine de yetecektir.

Veblen, güzellik kavramının kendisi açısından analizinin ne anlama geldiği konusunda tamamen net ve tutarlı değildir. Bazen mantıken ayırt edilebilir kavramlar olmalarına rağmen yüksek maliyet ve güzelliğin insan doğası gereği zihinlerimizde sıkıca birbirlerine bağlı olduklarını söylüyor gibidir. Bir gözlemci el yapımı gümüş olduğunu düşündüğü mutfak gerecinin aslında bir makinede seri halde üretilmiş olduğunu anladığında, "güzelliğin nesnesi olarak düşünülmesinden" kaynaklanan memnuniyeti ânında kaybolur. Ama Veblen, bir şeyi güzel olarak değerlendirmemizin "genellikle, büyük oranda pahalılık hissinden duyduğumuz memnuniyetin güzellik kılığına girmesi" olduğunu da söyler. Bu biraz farklı bir düşüncedir. Eğer güzellik ve pahalılığın birliği bir kılık değiştirme oyunu olsaydı, pahalılığı güzellik anlayışımızı kirleten talihsiz, hatta ayıplanır bir karışıklık olarak reddetmemiz gerekirdi. Kant'tan itibaren 20. yüzyılın birçok güzellik kuramcısı buna yürekten katılırdı: Bir sanat eserini algılayışımızın piyasadaki kıymetine bağlı olması gerektiğini düşünmek bugün tam bir görgüsüzlüktür. Ancak sadece tarihteki değil tarihöncesindeki

10. Veblen'in kaşık örneği (1994), s. 78-79'dadır; Zahavi'lerin kitabı artık cinsel seçilimde klasik olarak kabul görmüştür. Voland'ın alıntısı Voland (2003), s. 241-42'de yer alır.

sanat ve süslemelere bakacak olursak bu modern estetik hassasiyete ister istemez dokunacak rahatsız edici bir gerçeğe yaklaşabiliriz. Yüksek maliyet ve sanatın estetik psikolojimizde özleri itibarıyla bağlantılı olmaları tatsız bir olasılıktır. Ama bunun gerçek olduğu ortaya çıkarsa görmezden gelmek yerine yüzleşmek gerekir.

Veblen'in verdiği örnekteki yüksek maliyet, parasal değerdir. Avcı-toplayıcı toplumlarda ise yüksek maliyet parayla değil zaman, kaynak ve işgücü harcaması olarak ölçülmüş olmalıdır. Bu etkenlerin cinsel seçilimdeki karşılığı Amotz ve Avishag Zahavi'nin hayvan etolojisi dünyasında "handikap ilkesi" diye tanımladığı şeyin tezahür etmesiyle olur. Cinsel seçilimi açıklamanın bir yolu olan bu ilkeye göre bir hayvan, daha az uyumlu olan bir hayvanın ziyan edemeyeceği kaynakları savurganca harcayarak seçilim değerini gözler önüne serer. Bülbülün bitmek bilmeyen şarkı söylemesi ve sağlıklı bir dikenlibalığın yoğun kırmızısı handikaptır ve deyim yerindeyse "Tek elimle dünyayı alt ederim" ifadesinin kanıtıdır. İnsan davranışına uygulandığında Zahavi'lerin handikap ilkesi, Veblen'in tanımladığı gösterişçi müsrifliği çok net bir şekilde açıklar. Bir bireyin para, sağlık, hayal gücü, kuvvet, gayret gibi adaptif niteliklerini göstermek için en iyi yolu bu kaynakları ziyan etmekmiş gibi görünmektedir.

Doğal seçilim yoluyla evrilen kullanışlı nitelikleri cinsel seçilimin değer göstergeleriyle karşılaştıran antropolog Eckart Voland, Zahavi'lerin tanımını ekonomi yönünden desteklemiştir. "Kullanışlı özellikler için üretim maliyeti dezavantajlıdır ama kaçınılmazdır. Ancak (cinsel seçilimdeki) göstergelerde zaten asıl mesele ek maliyetlerdir. Uzun zamandır hâkim olan ekonomi aklına göre taleple fiyat beraber artar. Kullanışlı nitelikler fiyatları düşünce işe yararlıklarını kaybetmezler. Diğer yandan göstergeler, üretimleri ucuzlarsa işlevlerini kaybederler." Öyleyse insanlar kullanışsız malikâneler inşa edecek, anlamsız pahalı arabalar sürecek veya üç bin dolarlık el çantaları taşıyacak ve zenginliklerini saçıp savurmak için her zaman yeni yollar arayacaklardır.

Darwin ve takipçileri tarafından getirilen çeşitli açıklamaların kapsamını sanat âlemine doğru genişletirsek yüksek maliyet ve israfın güzelliği ne şekillerde etkilediğini görebiliriz. Bu sonuçları şu şekilde özetleyeceğim:

- Sanat eserleri birçok seferinde nadir veya pahalı malzemelerden yapılacaktır: Gümüş, altın, berrak yeşim, iyi ahşap, sıra dışı pigmentler ve klasik antikitedeki Tire moru gibi az bulunan boyalar gibi.
- Sanat eserlerinin yaratılması zaman almalıdır. Bu şekilde üreticinin boşa harcayacak zamanı ve dolayısıyla varlığı veya statüsü olduğu gösterilecektir.
- Sanat eserinin hayata geçirilmesi çabucak olsa da gerekli olan becerileri edinmek zaman almalı ve meşakkatli olmalıdır. (Hayranlık duyulan maharetlerin birçoğu, iyi motor kontrolü veya fiziksel hassasiyet gerektiren el becerileridir: "Her bir saç telini boyadı" veya "Tek bir notayı bile kaçırmadı".)
- Yaratılan sanat eseri herhangi bir şekilde işe yaramayacaksa daha etkileyici olabilir. Pahalı ve kullanışlı memnuniyet verebilir ama pahalı ve yararsız çok daha iyi bile olabilir.
- Bir israf durumu ve dolayısıyla handikap, kaynakları şu kadar gelip geçici bir işe yönlendirerek vurgulanabilir: Pahalı bir ziyafet ortaya konacak dokunaklı bir buzdan heykelle tamamlanabilir. Mermer de olur ama gösterge kuramına göre buz daha bile iyi olabilir.
- Zamana ek olarak, sanat eserlerini yaratmak özel bir zihinsel veya yaratıcı çaba gerektirmiş olmalıdır. Picasso'nun veya Wagner'in külliyatını üretmek için ihtiyaç duyulmuş beyin ve enerji tıpkı Piramitler gibi bizi etkileyecektir. (Handikaplardan söz etmişken, Beethoven'ın sağır olmasının ne kadar hayranlık uyandırdığını düşünün.)

Bir an dünyamızın tamamen aynı kaldığını ama sadece jeolojisinde küçük bir fark olduğunu düşünelim: Benim hayali dünyamda elmas deniz kumu kadar çok, yeşim ise elmas kadar nadir olsun. Böyle bir dünyada normalde gemi balastı veya inşaat temeli dolgusu olarak kullanılan elmas emek harcanıp kesilerek mücevher olarak kullanılır mıydı? Bu pek olası değildir: Cinsel seçilim kuramına göre böyle bir dünyada "muhteşem güzellikte bir elmas taç" bizim için "muhteşem güzellikte bir kontrplak taç" gibi saçma bir şey olur. Ancak yeşim çok nadir olsaydı altın üzerine yeşim kakmalı bir taç, zarif ve güzel kabul edilebilirdi diye düşünebiliriz. Bu hayali dünyamızda elmaslar çocuk oyuncaklarında veya reflektör-

lü yol tabelalarında kullanılırdı ama asla muhteşem mücevherler haline getirilmezlerdi. İşe bakın ki bizim gerçek dünyamızda elmaslar hem nadir hem de göz kamaştırıcı mücevher yapımına uygundur. (Bu ayrıca vücut süslemenin erken tarihine dair kısıtlı bilgimizle de örtüşür. Kathryn Coe'nun gözlemine göre bilinen bazı en eski mücevherlerde çok uzun mesafelerden, belki ticaret yoluyla, getirilmiş malzemeler kullanılmıştır.)

Veblen "Pahalılığın emareleri, pahalı şeylerin güzel nitelikleri olarak kabul edilir hale gelmiştir" der ancak burada sadece malzemelerin yüksek maliyetinden bahsetmemektedir. Bir nesnenin kabul edilebilir maliyeti ve dolayısıyla güzelliği, yavaş ve zahmetli bir süreçle üretilmiş olmasının bilinmesiyle de artar. "El yapımı" bu yüzden daima saygı içeren bir ifade olacak ve "makine yapımı" ne kadar daha düzgün, daha simetrik veya kusursuz olsa da güzellik sıralamasında aşağıda kalacaktır. Hata yapmayan makineler bizim için hata yapmayan eller kadar ilginç değildir. Antropolog Alfred Gell, güzellik kavramını teknik gösteriyle ilişkilendirme amacıyla kişisel bir deneyimini anlatır. Çocukluğunda Salisbury Katedralinin kibrit çöpleriyle yapılmış altmış santimetrelik bir maketinden çok etkilenmiştir. Bu "kibrit maketçisinin sanatının ustaca bir örneğiydi... on bir yaşındaki herhangi birinin kalbinin derinliklerindeki bir teli titretmek üzere hesaplanmıştı". Genç Gell, kullanılan malzemenin kibrit çöpü ve tutkal olduğunu çok iyi biliyordu "ve bu malzemeleri birleştirerek böylesi etkileyici bir şey inşa etme düşüncesi derin hayranlık duygusu uyandırdı". Söylediğine göre "küçük bir çocuğun bakış açısıyla bu, sanat eserinin gelebileceği en son noktaydı, hatta katedralin kendisinden bile daha büyüleyiciydi". Birçoğumuz çocukluğumuzda ve evet yetişkinliğimizde de benzer hayranlık anları yaşamışızdır. Kibritten yapılma maketler gibi böyle mütevazı beceri teşhirlerinin yeterince sofistike bulunmuyor olması, çağdaş sanat kuramı düşünce şeklinin bizi el becerileri dahil estetik tatminin derin kaynaklarına, hayranlık duymaya nasıl yabancılaştırdığını gösterir.[11]

---

11. Uzak mesafelere malzeme taşıma üzerine Kathryn Coe için, bkz. Coe (2003). Kibrit çöpünden katedral hakkında Gell için, bkz. Gell (1992), s. 48-49. Marek Kohn (1999) ve Steven Mithen (2003) yapımı zor, simetrik, pürüzsüz ve yaklaşık bir milyon yıldır değişmemiş el baltalarının, arkeolojik kayıtlardaki mutlak en erken estetik yapıtlar olduğunu öne sürmüşlerdir. El baltalarını cinsel seçilimin bir türünü olarak kabul ederler.

İnsan eliyle ince ince işlenmiş nesnelerin bir büyüsü vardır ama aynı zamanda 19. yüzyılda, Veblen'in görüşlerini yazdığı Yaldızlı Çağda sanatta gösterişçi israf, anlamsız ve bugün bize grotesk gelecek süslemeler demekti. Victoria dönemi tarzı mobilyaları ayrıntılı çiçek oymalarıyla, anlamsız ama karmaşık ahşap kakmalar ve bol bol altın, gümüş, fildişi işlemelerle süslemek için harcanan emeği düşünün. Böyle aşırı süslemenin bugünün modasında artık pek yeri yoktur ama gösterişçi israf biz onaylasak da onaylamasak da evrim ürünü her ilgi gibi, sanat dünyasında hâlâ önemli bir etkendir. Birçok şekle bürünebilir. Örneğin, savaş sonrası dönemde, etraflarına duvarlar örülüp müzelerin genişletilmesini gerektirecek devasa tabloların üretilmeye başlanmasında görülebilir. Eğer bir müzedeki dev tualin kapladığı duvar alanı şehir dışında mesela eski bir ipek fabrikasında değil de büyük bir şehrin pahalı bir bölgesindeyse daha bile iyi olur. Bu durum söz edilen tablonun diğer türlü güzel bir sanat eseri olamayacağı anlamına gelmez, eserin boyutlarının ve sergileme maliyetlerinin ciddiyet ve güzelliğine dair bir beyanatı olduğu anlamına gelir. Eğer Veblen'in düşüncesinin ve handikap ilkesinin sanatın yakın tarihine uygulanması doğruysa Victoria dönemi mobilyalarının birçoğunun sonraki nesillerin gözünde çok ağır ve ıvır zıvır dükkânlarında bile tuhaf görünen yükler haline gelmesi gibi, geleceğin küratörleri de Chuck Close'un New York'un Metropolitan Müzesindeki çok yer kaplayan devasa portreleri gibi 1970'lerin megatuallerinden nasıl kurtulacakları sorusuyla baş başa kalabilirler.

Thorstein Veblen'in modern toplumsal hayata dair görüşleri estetik kurama öyle sızar ki, modernist duyarlılığın rahatsız olması kaçınılmazdır. Kant, modern sanatın kuramsal düşüncesini, böyle süslemeler gibi, kendi deyimiyle alçaltıcı etkenleri "saf" estetik deneyimden tamamen silmek isteyecek şekilde yönlendirdi: Eğer süsleme güzel biçimin bileşimine kendisi girmiyorsa, sadece çekiciliğini kullanarak resmi beğendirmesi için kullanılan altın çerçeve gibiyse, o zaman buna *hoşluk* denir ve hakiki güzelliği azaltır. Kant renk ve duygu gibi değerleri bile estetik biçimin hakiki bileşenleri olarak kabul etmiyordu. Clive Bell ve Clement Greenberg'den günümüze takipçileri o kadar ileri gitmezler. Ama sanatta önemli olanın saf biçim olduğunu ve geri kalan her şeyin kültürel fazlalıklar olarak görülüp zihinsel bir tel fırçayla sıyrılıp

atılması gerektiğini düşünmeye devam etmişlerdir. Bell bir resme gösterilen yerinde tepkinin, temsil edilen içerikle hiç alakalı olmadığında ısrar etmekle kalmamış, gerçek estetlerin içeriği hiç görmediklerini iddia etmiştir: "Dikkat ederseniz saf estetik duyguları hissedemeyen insanlar resimleri, konu edindikleri nesnelerle hatırlarlar. Diğer yandan bunu başarabilenlerin çoğu zaman bir resmin neyle ilgili olduğu konusunda hiçbir fikirleri olmaz. Temsil edilen unsuru hiç fark etmemişlerdir ve bu yüzden resimleri tartışırken formların şekillerinden, renklerin ilişkilerinden ve miktarlarından söz ederler."

Siz hiçbir resmi görmüş olup da sadece mavi dikdörtgenler, alacalı yeşilli bölgeler ve pembemsi kahverengi lekeler hatırlayan ama bunlar araba mıydı ağaç mıydı yoksa insan mıydı anımsayamayan birini gördünüz mü? Ben de görmedim. Ama herhalde Bell, çevremizin kötü olduğunu söylerdi. "Saf estetik deneyimi hisseden" insanları, Oliver Sacks'ın eğlenceli bir biçimde açıklayabileceği afazi hastaları gibi tanımlayan bu arızalı denklem, insanların bir sanat eserinde temsil edilen içeriği beğenmekten utanmalarını sağlamak için estetik biçimciliğin ne kadar ileri gidebileceğini gösterir.

Ancak modernizmin sade beğeniyi hor görme eğilimini reddetmemiz, popüler olan değerleri savunmamızı veya sanat dünyasının Veblen'in çok kötümser bir şekilde tanımladığı yönlerini kabullenmemizi gerektirmez. Clieve Bell resim konusunda Veblen'den çok daha bilgiliydi ve sonuçları absürdlüğe varsa da akılla dolu yazıları sanatla ilgilenen herkesçe okunur. Evrimsel psikoloji ve tarihöncesi ekonomisi, bir müzede gezinip görgüsüzce resimlerin ne kadar ettiğini anlatan birinin davranışını çok güzel açıklayabilir. Ama açıklayarak bu davranışa meşruiyet tanımış olmazlar. Bizim çocuklarımıza yine de sanat dünyasında para ve sanat eserinin güzelliğinin bağlantılı olmalarına rağmen bir Rembrandt portresinin piyasa fiyatı yüzünden güzel olarak kabul edilmediğini, asıl olarak nadir güzelliği sebebiyle çok para ettiğini ve görsel güzellikle karşılaşınca fark etmenin anahtar olduğunu öğretmemiz gerekir. Ve evet, altın ve elmastan daha mütevazı malzemelerden de çok güzel mücevherler yapılabileceğini de öğretmeliyiz.[12]

---

12. Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nin 14. bölümünde "süslülüğü" küçümser. Bell'in muhakeme yeteneği yüksek insanların resimde temsili fark etmemesi Felsefi Soruşturmalar yönündeki tuhaf ifadesi Art (1958), s. 29-30'dadır.

Güzelliğe nadirlik ve pahalılığın olumlu, ucuzluğun olumsuz etkisi ne kadar küçük olursa olsun, doğuştan gelen sanatsallık anlayışımıza ilişkin gerçeği bilmemiz, reddetmeyip sadece kültürelmiş gibi yapmamamız yine de önemlidir. Burada Müller-Lyer yanılsamasını hatırlamakta fayda vardır. İki çizgi düşünün. Birinin iki ucundaki okun uçları dışarıya diğerindekiler içeriye dönük olsun. Bu iki çizgi tamamen aynı olmalarına rağmen farklı uzunluklardaymış gibi görünür. Bu yanılsamanın şaşırtıcı yönü açıklandıktan ve tamamen anlaşıldıktan sonra bile *bir çizgi hâlâ diğerinden daha uzun görünür*. "Dışadönük açılar" konfigürasyonu çizginin daha uzakta olmasına karşılık gelir ve dolayısıyla üçboyutlu görüşümüz bize çizginin daha uzun olması gerektiğini söyler. Bilişsel sistemimiz görsel muhakemede böyle bir sıçrayış yapmıştır ve aksi mümkün değildir. Aynı şekilde kullanılan malzemenin bir kolye veya tablodan ne kadar hoşlanacağımıza etki edeceğinin farkında olabilir ama akla uygun olmadığını bildiğimiz halde yine de deneyimin bu bileşenini göz ardı edemeyebiliriz. Asıl mesele sert bir şekilde bastırmadan veya kaygısızca kabullenmeden bu tür derin duyguların estetik yaşantımızda neden varlıklarını sürdürdüklerini bilmektir.

Geçtiğimiz yüzyıl boyunca birçok yorumcu Veblen'in ekonomik ve estetik görüşlerinin esas itibarıyla kapitalizm ve insan hayatına dayattığı bozulmalarla ilgili olduğunu düşünmüştür. Yaldızlı Çağın hiperkapitalizmi kadar Avrupa tarihinden ve Kwatkiutl potlaçları gibi kabile etnografyasından da örnekler verir. Estetik üzerine olan bölümde Hawaii kuştüyü pelerinlerinden ve Polinezya keserlerinin özenle yontulmuş saplarından hayranlıkla söz eder. Bunların her ikisini de faydasızlığın güzellikle bağlantılı olduğu şeklindeki düşüncesini desteklemek için ekler. Veblen yerel veya tarihsel olarak özgün durumlar için değil kendi anlayışına göre genel insanlık haliyle ilgili yazmıştır. Kültürel yapıları uzun uzun araştırmış ama hedefi onun altında yatan insan doğası, yani doğuştan gelen, birbirinden çok ayrı kültürlerde ve tarihsel çağlarda yaygın biçimde ve kendiliğinden ortaya çıkarak varlığını sürdürmüş eğilimler olmuştur.

Ancak böyle bakıldığında, sanatı sonsuza kadar maliyet, gösterişçi israf veya getirdiği toplumsal statü bakımından değerlendirmek zorundayız diye kabullenmemiz gerekmez. Pleistosen dönemden

kalma manzara tercihleri de en az bunlar kadar doğuştandır ama böyle olması, manzara resmi beğenimizi hatta takvim tercihimizi bile kontrol ettiği anlamına gelmez. Bir güdüyü bir kere anlayıp bildikten sonra ona uymayı veya direnmeyi kendimiz seçebiliriz. Sanat dünyasında Veblen tarafından tanımlanan, sanat ve paranın yakın ilişkisi gibi, bizi ister istemez rahatsız eden bazı unsurlar vardır. Ama varlığını reddetmek veya kapitalizmin bir ürünüymüş gibi davranmaktansa bu şeytanı tanımamız daha iyidir.

Aynı şekilde, özel becerinin veya zahmetli işlerin ortaya konmasının bizde uyandırdığı hayranlık hissini reddetmek için de bir sebep yoktur. Bunlar kibrit çöpleriyle inşa edilmiş bir katedral maketi, bir sopranonun yüksek Mi Bemolü ya da bir fotorealistin çizdiği bir dondurma kâsesi resmi olabilir. Doğuştan gelen estetik beğenilerimiz sadece becerinin sergilenmesine duyulan hayranlıktan ibaret değildir. Zenginlikle ve dolayısıyla toplumsal konumla derinden bağlantılı olmak gibi birçok bileşeni vardır. Doğuştan gelen ahlaki hassasiyetlerimiz gibi, bu beğeniler de sonsuz akıl yürütmeler ve yargılamalarla tekrar tekrar değerlendirilmeye açıktır. Kant doğrusunu bilmiştir: Sanatın tecrübe edilmesi bir tefekkür işidir. Bu tefekkür içinde doğuştan gelen yatkınlıklarımıza, tutkularımıza esir olmak zorunda değiliz. Serbest oyunda bile önemli olan aklımızdır.

VI

Wittgenstein tuhaf ama sıkça alıntılanan bir ifadesinde "İnsan vücudu, insan ruhunun en iyi resmidir" der.[13] Eğer bu psikolojik davranışçılığı savunma niyetiyle söylenmiş bir özlü söz değilse kesinlikle yanlıştır. İnsan ruhunun en iyi resmine bir kişinin neler söylediğini ve nasıl söylediğini dinleyerek ulaşabiliriz. Dil, yani insan sesi ve yazısı, sadece bir iletişim ortamı değildir ("Bugün yağmur yağacak sanki"; "Tepenin ardında avlanacak hayvan var"). Aynı zamanda kişiye özgü düşünceleri, bireysel ilgileri, mizahı ve bireyin özel yeteneklerini gün ışığına çıkaran dışavurumcu ve yaratıcı bir araçtır. Dil bize kur yapma sürecinde bilişsel bir ön sevişme biçimi olarak Geoffrey Miller'ın deyimiyle "birinin kişili-

---

13. Wittgenstein'ın insan ruhu hakkındaki yorumu *Philosophical Investigations* (1958) (*Felsefi Soruşturmalar*), bölüm 2, kısım iv. Miller gözlemi (2000), s. 356'da yer alır.

ği, planları, umutları, korkuları ve ideallerinin panoramik bir görüntüsünü verir". Eğer Darwin kendisi dilin kökenlerine dair çıkarsamalarında haklıysa, kur yapma sürecinde bir tür ön sevişme gerçekten de başlangıç noktası olmalıdır. Dil, önce karşı cinsin ilgisini çekmek sonra da onlara gösterecek neyi varsa ortaya koymak için bir araç olarak başlamıştır. Bu çıkarsamaya göre daha sonra sıradan, günlük, tanımlama amaçlı iletişim gelmiş olmalıdır. Dil, karşıdakinin dikkatini yakalamak ve ilginç bir şeyler ifade etmek için ortaya çıkmıştır. Miller'ın belirttiği gibi dilin bu sözel kur yapma yönü, tüm kültürler arasında yayılmış bir şekilde görülür ve birçok toplumsal beceri ve nitelikle ilişkilendirilir hale gelmiştir. "Dil, zihni herkese teşhir eder. Bu sayede zihin, evrimsel tarihte ilk kez cinsel seçim tarafından açıkça görünür hale gelmiş olur."

Ama kur yapma bağlamında başlamış olan, insan hayatının seksten çok uzak alanlarına sızmıştır. Sanat da en genel anlamıyla bu niteliğin hikâye anlatmak, resim yapmak, el işi eserler üretmek, müzik, şiirsel dil, espri yapmak, dans ve sıradan konuşmalar gibi hayal gücüne dayalı alanlardaki uzantısıdır. İnsanın becerisini teşhir etmesinin ve kendini ifade edişinin tek uzantısı sanat değildir. Politika, spor ve bilim gibi çok çeşitli alanlar, insanın zekâsını dışarı yansıtma biçimlerini birbirinden çok farklı doğrultulara taşımışlardır.

Bu gelişmeleri cinsel seçilimle ve dilin ortaya çıkışıyla açıklamak, temelde "hepsinin aynı" veya hepsinin seksle alakalı olduğu anlamına gelmez. Freud'un birçok hatasından biri buydu. Birçoğumuzun sezdiği gibi o da derinlerde bir yerlerde sanatın büyük kısmının seksle bağlantılı olduğunu hissetmişti. Enerji fazlasının cinsel gösterinin kaynağı olduğu libidinal dürtülerde hatta daha bile olmayacak bir şekilde dışa doğru kıvrımları olan her şeyin insan vücudunun bir çıkıntısını temsil ettiği o Freudyen sembolizm sistemlerinde sanatın kaynağının bulunabileceğini düşünüyordu. "Deşarj olma" teorilerinin birçoğu aynı tür hatayı yapar: Fazla enerjiden kurtulmak için bir yaylı çalgılar dörtlüsü bestesi yapmaktansa mahallede bir tur koşmak daha iyi bir yoldur. Evrimde cinsel seçilimin yaptığı bize hem Piramitlerin muazzam simetrisi hem de Shakespeare soneleri veya Schubert'in *Do Majör Beşlisi* gibi en zarif ve karmaşık şeyler için neden bu kadar insan enerjisi harcandığına dair bir açıklama sağlamaktır.

Cinsel seçilim insanların birbirlerini cezbetme ve ilgilendirme arzusunu açıklar. Aynı zamanda bazen neden birbirimizi cazip veya ilginç bulduğumuzu da açıklar. İnsan yapısı güzel şeyleri, oymaları, şiirleri, hikâyeleri ve aryaları büyüleyici buluruz çünkü derinlerde bir yerde bizi bunları yapan insanların zihinlerine götürdüklerini hissederiz. Bu başka kişiliklerle birliktelik, hatta samimiyet hissi, hatalı hatta sistematik olarak sanrılı olabilir ama cinsel seçilim yoluyla insanın kendi kendini evcilleştirmesi hakikatle ilgili değildi. Cinsel seçilim için önemli olan insan türünün devamını ve gelişmesini sağlayacak daha zengin bir sosyal yaşantıydı. Bu da sadece fiziksel olarak güçlü olanın değil en akıllı, en zeki ve en bilge olanın hayatta kalmayı başarması anlamına gelir. Eğer bu süreç bize bir yandan da Lascaux, Homeros, Cervantes, Chopin, Tolstoy, Stravinski ve *The Simpsons*'ı ve bunların kıymetini bilecek zihinler kazandırdıysa daha bile iyi olmuş.

Bölüm 8

Niyet, Sahtecilik, Dada: Üç Estetik Sorun

I

Darwin'in evrim kuramının cazibesi –ve bazı teistler için de nefreti– büyük oranda, amaç kavramını biyolojiden söküp atması, böylece biyolojiyi mekaniğe dayalı bir bilim haline getirmesinden kaynaklanır. Bu bakımdan *Türlerin Kökeni*'nin yazarının biyoloji için, Copernicus, Galileo ve Kepler'in birleşimidir denebilir. Bu üç astronomun bizlere gezegenlerin yerlerine yükselmek için meleklerin taşımasına ihtiyaç duymadığı ve dünyanın tüm gökcisimlerinin merkezinde olmadığı bir gökyüzü vermeleri gibi, Darwin de örümceğin ince ince işlenmiş ağı için bir Tanrı gerekmediğini ve insanın da aslında bir hayvan olduğunu göstermiştir. Darwin *Türlerin Kökeni* basıldıktan sonra araştırmalarını ve kuramsal çıkar-

samalarını sonlandırmış olsaydı tarihin en büyük biyoloğu unvanını yine alırdı. Ama insan türü de dahil olmak üzere hayvanların zihinsel yaşamlarının evrimi üzerine düşüncesini geliştirmeye devam etti ve bu çalışmaları *İnsanın Türeyişi* ile sonuçlandı.[1] Darwin'in, insan ırkının seçimli üreme yoluyla sadece köpekleri ve alpakaları, gülleri ve lahanaları değil, aynı zamanda kendisini de uzun eş seçimi süreciyle evcilleştirdiğini iddia ettiğini açıkladım.

Cinsel seçilimi insanın kendini evcilleştirmesi diye tanımlamak tuhaf gelmemelidir. Bugün yaşayan her bir insanın tarihöncesindeki atalarından her biri, zaman zaman bir yırtıcı hayvanla karşılaşınca kaçmak veya kalıp mücadele etmek, yeşil bir vadiye ulaşmak için takip edilecek yolu seçmek, dayanılmaz susuzluğunu dindirmek için tadı biraz tuzlu olan bir birikintiden su içmek veya içmemek gibi sağkalımlarını belirleyecek seçeneklerle karşı karşıya gelmişlerdir. Bu seçimler çoğu zaman ani ve sezgiseldi. Sezgileri daha iyi olanların bizim doğrudan atalarımız olduğunu söylemeye gerek yoktur. Ama atalarımızın yüz yüze geldiği bir başka hayati seçim daha vardı: Birlikte çocuk yetiştireceği ve ortak bir hayatı paylaşacağı eş olarak hangi kadını veya erkeği seçeceği. Bu derece duygusal yakınlık ve önem arz eden kararların müstakbel eşin karakterine hiç bakmadan verileceğini ve dolayısıyla bu kararların beğenileri, değerleri ve ilgileriyle en genel anlamında insan kişiliğinin evrimini derinden etkilemeyeceğini düşünmek mümkün değildir. Erkek veya dişi tüm atalarımız, birbirleri tarafından seçilmiş olanlardır.

İnsanın Türeyişi'inde geliştirildiği şekliyle cinsel seçilim kuramı, diğer açılardan aslında düşünceye sıcak bakan birçok evrim kuramcısını rahatsız etti. Bunun sebebi sanıyorum, amaç ve niyet kavramlarının tam kilitlenmemiş bir yan kapıdan tekrar evrime girmelerine izin vermesiydi. Doğal seçilimi çalışanlar nesiller boyunca *rastgele mutasyon ve seçici tutma* sloganını ezberlediler. Buradaki "tutma" kesinlikle teleoloji dışıdır ve tamamen fiziksel sağkalımla ilgili bir meseledir. Ancak insanların cinsel seçilimi söz konusu olduğunda seçici tutma, büyük oranda amaçlı ve kasıtlıdır. Bu bağlamda, dişi tavuskuşlarının eş seçimlerinde belirli bir amaç-

1. Darwin'in iki ciltlik büyük eseri, *The Variation of Animals and Plants Under Domestication* (1896b) ve *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1896c) çok daha yaygın bir şekilde biliniyor olmalıdır.

larının olup olmadığı üzerine düşünmek gereksizdir. Diğer hayvanlar bir yana, insan ırkı için cinsel seçilim, evrimsel bir teleolojinin diriltilmesi anlamına gelir. Kasıtlı, akıllı tasarım evrimsel sürece geri getirilmiştir. Ancak tasarımcı Tanrısal bir varlık değil insan bireylerin bizzat kendileridir. Başka insanlara yönelik olsa da en az kurt soyundan gelenlerin bildiğimiz evcil hayvanlara dönüştürülmesi kadar maksatlıdır. Pleistosen dönemde yaşayan ve birlikte olacakları, koruyup bakacakları kadınları zeki ve sağlıklı göründükleri, çocuklarla karşılaştıklarında gözleri parladığı için seçen her erkek, olağanüstü avlanma becerileri, hoş mizah anlayışları ve cömertlikleri sebebiyle bir erkeği seçen her kadın akla dayalı, maksatlı bir seçim yapıyordu. Bizim bildiğimiz şekliyle insan kişiliği büyük oranda bu seçimlerle inşa edildi. Doğal seçilim bir yana, ihtimal dahilindeki seçenekler arasından daha zayıf bir akla ve zekâya sahip olanların, avlanma becerileri daha az gelişmiş olanların, çocuklarla ilgilenmeyenlerin veya doğru zamanlarda yeterince cömert olmayanların bir eşi cezbetme şansının daha zayıf olduğu evrimsel bir gerçektir. Bu Darwinci kendi kendini evcilleştirme süreci ilkesel olarak doğal seçilimde bulunmayan bilinç ve gayeye yer açar. Bu bakımdan *Homo sapiens* kendi kendini tasarlarmış bir türdür.

Bu yüzden insan evrimi bir süreklilik içinde yapılanmıştır. Bu sürekliliğin bir ucunda bize, örneğin, iç organlarımızı ve vücudumuzu düzenleyen otonom süreçleri veren salt doğal seçilim bulunur. Diğer uçta rasyonel kararlar vardır. Bunlar kasıtlıdırlar ama tarihöncesi çağlardaki binlerce nesil boyunca devam ettiğinde üremede ne kadar küçük olursa olsun bir avantaj sağlayan bir eğilim içerirlerse adaptif olur, türü değiştirme özelliği kazanırlar. İşte akla dayalı seçimle doğuştan gelen sezgilerin üst üste gelip birbirini kuvvetlendirebileceği yer sürekliliğin bu ucundadır. Ahlak, toplumsallık, politika, din ve sanata içkin kalıtsal değer sistemlerinin dahil olduğu insan kişiliğini anlamamıza yardımcı olabilecek önemli adaptasyonları burada bulabiliriz. Kadınların ve erkeklerin yüz binlerce yıl boyunca verdikleri kararlar bugünkü anlayışımızdaki özgecilik, beceri, kuvvet, zekâ, çalışkanlık, cesaret, hayal gücü, hitabet, sebat, nezaket gibi insani erdemleri ince ince şekillendirmiştir. Evrensel eş seçimi ölçütleriyle aşağı yukarı para-

lellik gösteren bu evrilmiş insani faziletlerin tamamı genel sanat ve güzellik anlayışında kendini göstermez. Ama bazı erdemler açıkça görünür ve bunları doğal seçilim ve cinsel seçilimle ilişkilendirerek tüm dünyadaki sanatın kökenleri ve evrensel nitelikleri hakkında konuşma imkânına erişmekle kalmaz, Antik Yunandan bu yana kuramsal estetiğin başına dert olmuş meseleler ve paradokslara ışık tutabiliriz.

Bir akademik disiplin olarak sanat felsefesi çok uzun zamandır paradokslarla ve bunları parçalarına ayırmakla erişilen içgörülerle serpilmiştir. Normal sürecinde felsefenin birçok dalında olduğu gibi, birbiriyle çelişen fikirler tahlil edilir. Bu şekilde ya ikisinden birinin doğru diğerinin yanlış olduğunu göstermek ya da yeni bir yaklaşımın paradoksu nasıl ortadan kaldırabileceğini ortaya koymak amaçlanır. Sanatın analizi için estetiği Platon ve Aristoteles icat etmiş, Kant da sanat ve güzelliği bütünsel bir rasyonel yapısı olan, kendi başına yeterli bir alan olarak ele alarak mükemmelleştirdi. Bu yolu takip eden çağdaş sanat felsefecileri "Eleştirinin Mantığı", "Sanatın Bağlamı" veya "Estetiğin Yapısı" gibi kitaplar ve makaleler yayınladılar. Ancak bakarsak, bu çalışmaların büyük kısmında bir disiplin olarak estetiğin dayandığı paradoksların, yani düz tanımlamalar yerine keskin ayrımlar yapan analizler üreten çatışmaların, ruhun derinliklerinde sanatla ilgili değişik ve çelişkili hisler yatmasının bir sonucu olduğunu görürüz. Anlaşılan, felsefecinin standart iş tanımının bir gerekliliği olan mantıksal tahlil, birbiriyle yarışan duyguların ve sezgilerin nereden geldiğini açıklayamamaktadır. Bu açıklama seviyesi için, evrime geri dönmemiz gerekir.

Estetik kuramın en çok gündemde olan üç konusu: (1) sanatçıların niyetinin sanatı anlamaktaki rolü, (2) sahteciliğin ve hakikiliğin estetik için ne anlama geldiği ve (3) Duchamp'ın *Çeşme*'si gibi Dadacı çalışmaların estetik konumudur. Burada, bu meseleler hakkındaki tartışmaların sanatın doğası ve değerine ilişkin hepimizin paylaştığı derin ama çelişkili sezgilerden nasıl kaynaklandığını açıklamaya çalışacağım. Göstereceğim gibi önce bu meselelerin neden bu kadar ihtilaflı olduklarını anlamak için anahtar evrimdir.

II

Akademinin içine kapalı salonları dışında birçok insan, sanatçının niyeti fikrinin tartışmalı olmasına şaşıracaktır. Yazarların ve sanatçıların ürün verirken maksatları ve niyetlerinin olmasından ve sanatlarını anlamak için bunları anlamanın kesinlikle gerekmesinden daha makul ne olabilir? Aklıselim gereği sanatçının bir dereceye kadar bir mesaj ilettiğini, eserinin kalitesini olmasa da anlamını ne olursa olsun büyük oranda sanatçının belirlendiğini düşünürüz. Sanatçılar da genellikle aynı fikirdedirler. Kaç ressam veya romancı kötü eleştiriye "Eleştirmen yapmaya çalıştığımı anlamamış" diye şikâyet ederek karşılık vermiştir?

Bu görüşe göre sanat eseri sanatçının zihnine bir köprü, sanatçının iç yaşantısının sırlarının kilidini açan kamusal bir nesnedir. Sanatçı da özel yetenek ve içgörülere sahip bir kadın veya adam olabileceğinden bu sırlar bilinmeyi hak ediyor olabilir. Sanat eserinin hakkını vermek için onu "layıkıyla", yaratıcısının kastettiği şekilde anlamak isteriz.

"Maksatçılık" diye bilinen bu karmaşık fikirler, geçtiğimiz yüzyılın ortalarında eleştirmen William Wimsatt ve felsefeci Monroe C. Beardsley tarafından, 1946 tarihli yazıları "The Intentional Fallacy" [Maksatlı Yanılgı] ile kararlı bir saldırıya maruz kaldı. Bu yazıda "bir edebi eserin başarısı hakkında yargıda bulunmak için yazarın tasarımı veya niyetini standart olarak almak ne mümkündür ne de istenecek bir durumdur" düşüncesini savundular. Yazarın niyetini bilmek mümkün değildir çünkü yüzlerce hatta binlerce yıl önce yaşamış bir yazar bir yana kahvaltı masasında karşımızda oturanın bile aklından ne geçtiğinden emin olamayız. Niyetleri bilmek de arzulanan bir durum değildir. Zira bir edebi eserin anlamı, bütünlüklü ve birbiriyle çatışan anlamlarla, herhangi bir sanatçının niyetinin açıklayabileceğinden her zaman daha geniş ve doygun olacaktır.[2]

The Possibility of Criticism'de [Eleştirinin Mümkünlüğü] Beardsley, bilhassa edebi olan bir metnin anlamının, yazarının aklındaki anlam olması gerektiği düşüncesine karşı üç temel argüman öne sürerek devam etti. Birincisi, yazarın niyetinden bağımsız anlamı olan metinleri anlayabiliriz. Bunun örneğini bilgisayar ürünü me-

2. Wimsatt ve Beardsley (1946), [w/s wimsatt beardsley intentional fallacy]; *The Possibility of Criticism*, Beardsley (1970), s. 19-20. Bkz. Barthes (1977); Foucault (1969); Derrida (1983).

tinlerin ve belirgin (bazen de çok komik) baskı hatalarının anlamlı olmasında görülebilir. Bu metinlerin anlamı vardır ama Beardsley'nin dediği gibi "kimse bir şey anlatmaya çalışmamıştır". İkincisi, bir metnin anlamı yazarı öldükten sonra değişebilir (ya da yazdıktan bir saat sonra da değişebilir diye düşünebiliriz). Beardsley'e göre "ve bugün [bir mısra şiirin] metinsel anlamı herhangi bir yazar anlamıyla tanımlanamıyorsa, demek ki metinsel anlam ile yazar anlamı farklı şeylerdir". Beardsley son olarak bir metin, yazarının farkında olmadığı anlamlar taşıyabileceğine göre, yine aynı şekilde metin anlamının yazar anlamıyla aynı olmadığını söyler.

Wimsatt ve Beardsley'nin bir yorumlama standardı olarak niyeti reddetmeleri, ait oldukları neslin Angloamerikan akademik çalışmalarına hâkim olmuş modern eleştiri kuramı hareketi Yeni Eleştiriyi destekliyordu. Ama 1960'larda sanatçının niyetine saldırı artık başka bir yönden, daha politik bir biçimde, Fransa'dan geliyordu. Roland Barthes "yazarın ölümünü" ilan etti ve Michel Foucault eleştiride "yazar işlevini" terk etme çağrısı yaptı. Maksatçılığın Fransız eleştirisine göre edebiyat, yazarı ve sahip olabileceği her tür niyeti kontrol altında tutan ideolojik sistemlerin bir ürünüydü. Bu sayede Freudyen psikoloji ya da örneğin, tarihsel materyalizmin tanımladığı güçlerin, hem metnin doğasından hem de kültürdeki algılanışından sorumlu olduğu yorumlamalara kapı açılmış oldu. Libidinal güçler, kültür, ekonomik etkenler... yazarın kendisinin niyeti dışında ne varsa metnin anlamını kontrol ediyordu. Jacques Derrida'nın meşhur ifadesi biraz farklıydı: "Metnin dışında hiçbir şey yoktur" diyordu. Tabii ki daha fazla metinden başka. Bu fikirlerin, gösterişli Fransız cesaretinin desteğiyle dört bir yandan eleştiriyi yazarın ölü ellerinden kurtardığı düşünülüyordu. Barthes, "Konuşan dildir, yazar değil" demiş, yazara gösterilen ilginin "kapitalist ideolojinin özeti ve doruk noktası" olduğunu belirtmişti. Bu yüzden yazmak "her sesin, her kökenin imha edilmesi" olarak ele alınmalıydı. Baskıcı yazarın ortadan kaldırılması eleştiriyi özgürleştirip bir tür serbest oyuna dönüştürecek, hatta eleştirmeni edebi anlamın yaratıcısı olarak hâkim konuma taşıyacaktı.

Ama geçtiğimiz yüzyılın ikinci yarısında akademik çevreler maksatçılık karşıtı tezlerle meşgulken, sanat ve edebiyat düşünce

dünyasında maksatçılığın kendisi varlığını inatla sürdürdü. Bunun sebebi maksatçı konumlanmanın güçlü tezlerle desteklenmesidir. Bunlardan biri sanat eserlerini kategorilere ayırma biçimimizdir. 1920'lerde antropolog Ruth Bunzel'in Hopi çömleklerini incelediği etnografik çalışmasını ele alalım. Ünlü Pueblo çömlek süslemesi çalışmasında Bunzel (hepsi kadın olan) Hopi çömlekçilerinin kopyalamayı ayıplamalarına ve kendi çalışmalarının gerçekten orijinal ve yaratıcı olduğunu düşünmelerine rağmen, yakından incelendiğinde tasarımların birbirlerine çok benzediğini, arada çok küçük değişiklikler olduğunu fark etmiştir. Bu "hayalgücü yoksunluğu" dikkatlerine sunulduğunda kopyalanmış olduğunu görememediklerini anlatır ve bu durumu akıllarındaki yaratıcılık fikriyle gerçekteki ezberlenmiş kopyalama pratiklerini yan yana getirememelerinin sebep olduğu "basit ve biraz da eğlenceli" bir kusur olarak değerlendirir.

Bunzel'in yaptığı açıklama yeterli mi? Pek sayılmaz. Bunzel, New York'tan kalkmış, Hopi çömleklerini incelemek için Arizona'ya gitmiştir. Bir Hopi antropoloğunun, piyano çalma sanatını incelemek amacıyla en ünlü yorumculardan bazılarını dinlemek için Arizona'dan New York'a geldiğini düşünün. Bir akşam Carnegie Hall'a gider ve Leif Andsnes'ten bir Schubert sonatı dinler. Ertesi akşam Hélène Grimaud'u dinlemek için tekrar gider. Şansa bakın ki o da aynı Schubert eserini icra etmektedir. Salondan çıktığında Hopi sosyal bilimcimiz Grimaud'un ne kadar da orijinal olduğuna dair söylenen onca şeye rağmen önceki akşam çalan Andsnes'i "sadece küçücük değişikliklerle" düpedüz "kopyaladığını" söyleyecektir.

Ruth Bunzel'in Hopi çömlek süsleme pratikleriyle ilgili yanılgısı bizim hayal ürünü Hopi antropoloğumuzun yanılgısına çok benzer. Tanımladığı sanatsal tür, yani tamamen yeni tasarımlar icat etmek, çömlek boyamada "orijinal olmak" demek değildir. Önemli olan yerleşik konumdaki süsleme repertuvarında halihazırda varolan tasarımların ve motiflerin özgün bir şekilde kullanımıdır. Bu bakımdan bir Hopi çömleği boyamak, yeni bir eser bestelemekten ziyade varolan bir müziği icra etmeye benzetilebilir.

Asıl sorun Bunzel'in çömlek süslemeyi yanlış bir faaliyet kategorisine yerleştirmiş olmasıdır. Bu hatayı gidermenin tek yolu sanatçıların niyetini doğrudan anlamaktır. Bunun gibi antropolo-

jik örnekler kullanışlıdır çünkü etnografik bağlamlarda 19. yüzyıl romanlarını değerlendirirken yaptığımız gibi önceden hazırlanmış, tanıdık kalıplara pek başvurmayız. Kültürler arası durumlarda doğrudan "*Bu insanlar ne yapıyor?*" diye sorarız. Ancak bunu tam olarak anladıktan sonra eseri yargılamaya geçebiliriz.

İroni sanatsal niyetlerin estetik anlayış için hayati öneme sahip olduğu bir alandır ve yarattığı sorunlar sadece edebiyatta değil tüm sanatlarda görülebilir. Richard Strauss'un piyano ve orkestra için olan tek çalışması 1885 tarihli *Berleske*'yi düşünün. Parçayı dinleyip tek bölümlük bir piyano konçertosu bestelenmek istendiğini düşünen masum dinleyici şüphesiz ilginç ve tatminkâr olduğunu düşünecektir. Ama Strauss'un (büyük kadanslara dönüşmek yerine) klavyenin üstlerinde buharlaşan çılgın çift oktav bölümlerinin anlamı veya belirli bir sonu olmayan uzun çıkışları böyle bir dinleyicinin dikkatinden kaçacaktır. Bu örnekte besteci eserinin kısmen Romantik virtüöz piyano konçertolarını alaya aldığının ipucu olacak bir başlık kullanmıştır. Ama yazarlar her zaman böyle yardımsever davranmazlar ve zaten saf kavramsal sorun söz konusu olduğunda bu önemli değildir.

Edebi ironi Barthes'ın yazmak "her sesin imhasıdır" iddiasını gülünç hale getirir. İroninin doğru veya yanlış anlaşılabilmesinin mümkün olması bile sanatsal yaratının ister istemez belirli bir insan sesini, yazarın sesini içerdiğini gösterir. Tabii ki, ironi konusunda becerikli olan yazarlar okurlarına ironik niyetlerine dair geleneksel ipuçları verir ve metinlerinin "başka söze gerek bırakmamalarını" sağlarlar. Diğer yandan, izleyicisinin seviyesinden emin olamayan yazar metinlerinin her yanına nasıl anlaşılması gerektiğine dair işaretler yerleştirirler (akla Jonathan Swift ile birlikte Art Buchwald geliyor).

Maksatçılık karşıtı söylem niyet bir yana eserin en zengin, en tatminkâr, en derin bir şekilde görüldüğü yorumuna ulaşmanın yine de eleştirinin işi olduğunda ısrar edebilir. Felsefeci Laurent Stern'e göre eğer bir metnin sanat eseri olduğu konusunda hemfikirsek "aynı derecede uyabilecek birbiriyle yarışan iki yorumdan, metne en büyük değer ve önem atfeden tercih edilir". Stern'ün yapmaya çalıştığı metin yorumlamalarında yazarın niyetinin ne kadar gerekli olduğunu kanıtlamak için ironik eserlerin kullanılmasını itibarsızlaştırmaktır. Bunu yapmak için bize Daniel

Defoe'nun *Shortest Way with the Dissenters* adlı eserinin [Ayrılıkçılarla Baş Etmenin En Kısa Yolu] düz veya ironik olarak iki şekilde okunabileceğini ama harici kanıtlar olmadan bile ironi olarak anlaşıldığında daha iyi bir eser olduğunu söyler. Benzer bir şekilde Jonathan Swift'in *Modest Proposal*'ını da [*Alçakgönüllü Bir Öneri*] ironik olarak okumamızı önerir çünkü düz anlamıyla değerlendirildiğinde anlaşılmasının bile zor olacağını söyler.

Bu örnekler Stern'ün tezini destekler. İroni olarak değerlendirilmeleri çok daha yerinde olan iyi eserlerdir. Ama işleri tersine çevirip bir de kötü sanatı, Richard Bach'ın *Jonathan Livingston Seagull*'ını [*Martı Jonathan Livingston*] düşünelim. Şüphesiz Bach bu küçük kitabı (çok uzun bir tebrik kartı gibi düşünün) insan ruhuna yönelik mesajlar içeren ciddi bir edebi eser olsun diye yazmıştı. Ama herhalde güzel sözler edebiyatıyla dalga geçmek için yazılmış bir parodi olarak çok daha değerli ve önemli olabilirdi. Belki öyle olsaydı bu kitabı gülünç değil komik bulabilirdik. Ancak Bach'ın kitabının ironik olarak değerlendirilmesini istediğine dair yeterli ipucu olmadığı için bunu yapamayız. Aksi takdirde esere yanılsama ürünü bir önem ve değer atfetmiş oluruz.

Bir eseri mümkün olduğunca iyi göstermek için şu veya bu geleneklere uydurmaya çalışmak yorumcunun işi değildir. Bu yardımseverliğin ucunu kaçırmak olur. William McGonagall ("Dünyanın En Kötü Şairi") ve Julia A. Moore (namı daha insaflı: Michigan'lı Tatlı Âşık) gibi böyle kayda değer edebiyatçıları tanımlamak için Kanadalı mizahçı Stephen Leacock "süperkomedyen" terimini icat etmiştir. Ogden Naslı ve Edward Lear komedyen şairlerdir. Süperkomedyen olmak için ise şairin çok kötü şiir yazması ama bunu bir de müthiş bir ciddiyetle yapması gerekir. Bu kategorinin varlığı yazarın belirli bir tür niyetinin olmasına bağlıdır ve bu niyet kesinlikle ironi içermemelidir. Bu haliyle süperkomik nazım biçiminin hiçbir tuhaflığı yoktur: Yalnızca amaçta ciddiyet ve derin bir kabiliyetsizlik gerektirir.

Maksatçılık yanlısı tarafta yazarın niyetiyle alakalı son bir alan daha bulunur: Anakronizm. "Metnin otoritesi"ni savunduğu yazısında Beardsley 18. yüzyılda yazılmış birkaç mısra alıntılar: "Yine de, müthiş masumiyetiyle/ Yaymak üzere içini doldurup taşan / Kadim coşkusunu etrafına, kaldırdı plastik kolunu". "Plastik" kelimesi, yazarı Mark Akenside için 1744'de taşıdığı anlamını tama-

men kaybetmiş değildir. Ancak o günden bu yana yeni bir anlam kazanmıştır. "Dolayısıyla", Beardsley'e göre "yer aldığı mısra... yeni bir anlam edinmiştir... Tabii ki her iki anlamı da inceleyebiliriz istersek. Ama bu iki ayrı inceleme olur".[3]

Ancak acaba kaç okur şiirin, buradaki "plastik" kelimesini daha 20. yüzyılda kullanıma giren polimer malzeme anlamında değerlendiren bir yorumuyla ilgilenecektir ki? Mesele böylesi anakronistik bir yorumun Akenside'ın niyetiyle uyumsuz olması da değil daha çok böyle bir niyet taşımasının mümkün olmamasıdır. Akenside'ın "plastik" kelimesini kullanımını bir de modern anlamıyla düşünmek eğlenceli ve yenilikçi bir bakış olabilir ama onun "plastik" dediğini doğrudan bizim bildiğimiz "polimer" gibi okumak hiç uymaz.

"Maksatlı yanılgı" ve "yazarın ölümü" felsefeciler, eleştirmenler ve edebiyat kuramcıları için elli yıldır düşünsel bir ana yemek olageldi. Niyetin lehinde veya aleyhinde tezler etrafında sadece konferanslar ve antolojiler değil akademik kariyerler şekillendi. Ancak evrimsel psikolojinin bulunduğu yerden bakınca bütün bu ihtilaf biraz aşırıya kaçmış gibi görünür. Estetiğin diğer alanlarında da yaptıkları gibi, bu meseleler hakkında yazan kuramcılar hikâye anlatımı, izleyiciler ve yazarlık hakkında birbiriyle çelişen sezgileri yarıştırmışlardır. Evrimsel bakış açısına göre, açıklanması gereken bu temel sezgilerdir.

Yazarlık paradoksları, dilin insanın toplumsal yaşamındaki üç ayrı işlevinin sıkıntılı birlikteliğiyle başlar. Bu işlevler derindirler, hiç şüphesiz tarihöncesinden kalmadırlar ve insanın dil kullanımı deneyiminde kendiliğinden belirirler. Bu üç işlevi tanımlamak estetik kuramının neden kendini yazarın niyetinin yeri ve önemine dair bitmek bilmeyen tartışmaların içinde hapsolmuş bulduğunu gösterebilir.

1. *İletişimsel/tanımlayıcı işlev:* Dil neden var diye sorulacak olsa birçok insanın ilk başta aklına gelecek sebep bu olur. Dili dünyanın ve kişisel iletişimin sıradan tanımlamaları için bir araç olarak görürüz: "Yarın yağmur yağacak gibi", "Narın fiyatı iki katına çıkmış", "Eve ekmek getirmeyi unutma",

3. Bkz. Bunzel (1929), Stern (1980). Wyndham-Lewis ve Lee'de (2003) klasik bir kötü nazım koleksiyonu bulunabilir. Akenside alıntısı Beardsley (1970), s. 20'dedir.

"Madison harika bir başkandı", "Eloise'e aşığım". Bu tip kullanımlarda dünyaya dair tanımlamalar ve dili kullanan insanların kendilerini, kendi düşüncelerini, tavsiyelerini ve değer yargılarını tanımlamaları yapılırken, normal olarak karşı tarafın söylenenin gerçek olduğunu düşünmesi amaçlanır. Gerçek meseleler hakkındaki iletişim bu şekilde işler. Bu tür anlatıya kurmaca dışı deriz. Bu dil, tarih, bilim, dedikodu ve günlük iletişimde kullanılır ("Tanrı dünyayı altı günde yaptı", "On galon şapka sadece üç kuart taşır[4]" veya "Tabasco sosu uzatır mısın lütfen").

2. *Hayalgücü işlevi:* Bu, dilin kurmaca öykülerin anlatıldığı yaratıcı ortam olduğu halidir. Şiir gibi, stilize biçimler halinde bir araya getirilmiş ifadeler içeren hikâyeler de bu kapsama girer. Tooby ve Cosmides bu işlevi tanımlamak için "ayrıştırma" terimini kullanır. Bölüm 6'da işaret ettiğim gibi, çocuklar gerçek dünyadaki dil kullanımları ile yap-inan veya hikâye içi dünyalarındaki ayrıştırılmış dil kullanımları arasındaki farkı çok erken yaşlarda oyun oynarken zahmetsizce kavrarlar. Dilin tanımlayıcı kullanımı ile ayrıştırılmış kullanımı arasındaki ayrımı anlatının konumu tartışmalı olduğunda bile herkes yapabilir. Bir zamanlar *İlyada*'nın gerçek tarih olduğu düşünülüyordu. Bugün ise "sadece bir hikâye" olarak okunmakta ve insanlar Eski Ahit'in tarih olup olmadığını tartışmaktadır. Ancak gerçekliği yap-inandan ayırma yeteneği değişmemiştir. Bazen net bir şekilde anlamak için kurmaca niyetinin göstergelerine ihtiyaç duyulur ve hemen işe yararlar. Bir konuşmacı söze "Bir varmış bir yokmuş..." veya "Bir rahiple bir haham bir bara girmişler..." diye başladığında bir kurmaca dinlemek üzere olduğumuzu biliriz.
3. *Seçilim değeri göstergesi işlevi:* İlk iki işlev çoğu zaman aynı anda görülmezken bu üçüncü işlev her ikisiyle de bir arada bulunabilir. Bu dilin bir beceri, tarz ve zekâ göstergesi olarak kullanımıdır. Dilin gerçekçi, tanımlayıcı kullanımında netlik, isabetlilik ve belirleyiciliğini takdir eder, bu özelliklerin bir konuşmacının arzulanan düşünsel niteliklere sahip olduğunu gösterdiğini düşünürüz. Kurmaca yaratılar, yani hikâyeler, espriler ve şiir gibi süslenmiş konuşmalar da benzer şekilde

4. Kovboy şapkalarıyla ilgili bir reklama gönderme.

yargılanır. İster tanımlayıcı, ister sanatsal olsun, her konuşma eyleminin altında bir seçilim değeri sınavı fikri yatar. İnsanlar birbirlerini dil kullanımlarının becerikliliği veya bayağılığı bakımından sürekli yargılarlar. Başka insanları değerlendirirken geniş bir kelime dağarcığı, karmaşık dilbilgisi yapıları, zekâ, sürpriz, zarafet, uyum ve berraklık yargılarımıza etki eder. Dilin kasıtlı sanatsal kullanımları, konuşan veya yazan kişinin karakteri hakkında ortaya döktükleri bakımından, değerlendirmeye özellikle açıktır.

Her konuşma eyleminde farklı şekillerde üst üste gelerek bu üç işlevin de bulunma potansiyeli vardır. *Gurur ve Önyargı* bir kurmacadır ama bu gerçek unsurları temsil edemeyeceği anlamına gelmez. Naiplik dönemi İngiltere'sinde insanların nasıl yaşadıkları, fiziksel durumları, evleri, yiyip içtikleri, sınıf ilişkileri vs ile ilgili şeyler anlatır. Bu romanda aynı zamanda karakterlerce ifade edilen ahlaki ve gerçeğe dayalı görüşlerle de karşılaşırız. Temsil edilen bu görüşler ister aptalca ister mantıklı, ister bilgiye dayalı ister cahilce olsun o zaman duyulabilecek türden görüşlerdir. Yazarlar gerçekdışı unsurlara izin veren türlerde yazmıyorlarsa (gotik veya bilimkurgu gibi), otantik olup olmamaları bakımından değerlendirilirler. Otantik olunmayan duruma 1940'larda geçen bir filmdeki karakterin anakronik biçimde "yaşam tarzından" söz etmesi örnek gösterilebilir.

Ancak olgusal isabetlilikleri veya istemsiz gafları ne düzeyde olursa olsun, kurmaca performanslar pratik ve tanımlayıcı iletişimden bağımsızdır. Her hikâye gibi *Gurur ve Önyargı* da yetişkinler için bir yap-inan oyunudur. Kantçı tarafsızlık düşüncesi, estetik nesnenin tasavvuru, felsefeci için hikâye anlatıcısının dünyası ile sıradan iletişimsel ve tanımlayıcı eylemlerin dünyasını birbirinden ayırmamıza olanak tanıyan derin ve zahmetsiz insan kapasitesini tanımlamanın soyut bir yoludur. 18. yüzyıldan bu yana kuramcılar tarafından o kadar tartışılan genel estetik otonomi doktrini, özünde insanın doğuştan gelen bu ayrıştırma kapasitesini, tamamen hayal gücüne dayalı deneyim yaşayabilme niteliğini düşünsel olarak açıklayabilmekle ilgilidir.

Ancak genel olarak çıkan sonuca baktığımızda bu üçüncü işlevin cinsel seçilimin bir ürünü olarak zaten tanımlanmış olduğunu

görürüz. Konuşma eylemleri, özellikle de sanatsal konuşma eylemleri, Darwinci seçilim değeri göstergeleridir. Yani zekâyı, orijinalliği ve genel olarak kişinin akıllılığını tartma yollarıdır. Bu, *Gurur ve Önyargı*'yı eline alanın Jane Austen'ın romanı yazdığı zamandaki akıl veya beden sağlığı hakkında bilgi edinebileceği anlamına gelmez. Ama İngilizce konuşan, sofistike ve bilgi sahibi birinin onun romanını okuyup da olağanüstü yeteneğine ve tarzına hayranlık duymamasının mümkün olmadığı anlamına gelir. Sanatsal yeteneğe duyduğumuz ilgi ve bize yaşattığı zevk inkâr edilemez. Bu ilgi doğuştan gelen ve herhangi bir çaba olmaksızın kendiliğinden ortaya çıkan Pleistosen döneme ait değerlerimiz, duygularımız ve tavırlarımızın bir uzantısıdır. Bize sanatsal biçimleri (destanlar, romanlar, tablolar, şiirler) veren tarih ve kültürdür ama yetenek ve ustalığın kendisine duyduğumuz hayranlık doğal seçilimin oluşturduğu temel üzerinde cinsel seçilim yoluyla türemiş bir adaptasyondur.

Maksatçılık (sözde) yanılgısının kaynağında, iletişimsel konuşma ile hayal gücüne dayalı ayrıştırılmış konuşma arasındaki zıtlık yer alır. Öyle veya böyle bu temel ayrım –olgusala karşı kurmaca konuşma eylemi– kuramcılar nezdinde geniş kabul görür. Yeteri kadar önem verilmeyen ise seçilim değeri göstergesi işlevinin edebiyat sanatı eseri ile izleyicisi arasındaki ilişkiye ne kadar etki ettiğidir. Olgusal iletişimde hakikat önemlidir. Kurmacada ise bir hikâye için isabetli ve hızlı bir zemin hazırlamak dışında önemli değildir. Ama üçüncüsü, seçilim değeri göstergesi işlevi, nereye gidersek gidelim kulağımıza her zaman önemli olan bir tür gerçeğin varlığını fısıldayan bir sestir: Gerçekleri anlatan veya hikâye uyduranın aklı başındalığı, bilgisi, zekâsı, ciddiyeti ve liyakati hakkındaki gerçek.

Bu görmezden gelemeyeceğimiz bir gerçektir. Kötü şiiri alıp istesek de istemesek de yazarı ironi olması için bilerek kötü yapmış diyerek iyiye çevirmemizin imkânsız olmasının sebebi, seçilim değerine göre yapılan değerlendirmedir. Bir edebi eserin en iyi görüneceği yorumu bulmak eleştiri için genelde iyi bir yaklaşım olsa da, eleştirmenler yine de bir tür gerçek yazar fikrine başvururlar. Okurlar edebiyatta yazarların kendilerinin bile farkına varmadıkları anlamlar görebilirler ve bunları sıradan rastlantılar diye bir kenara atmayıp yazarın daha geniş kapsamlı, anlam bütünlü-

ğüne sahip bir niyetine atfetmeleri makuldür. Ama bir yorum için gösterilen kanıtlar yazarın aklına bile gelemeyecek anlamları esere yüklemeyi içeriyorsa (Akenside'ın "polimer" anlamına gelen "plastik" kelimesi gibi) veya ironi diye nitelemek, düpedüz kifayetsiz olan bir çalışmayı alıp zekice bir sanat eserine çevirmek amacı taşıyorsa, seçilim değeri işlevi farkındalığımız bir sınır çizmemizi gerektirir. Böyle durumlarda yaratıcının yeteneğinin doğru bir değerlendirmesi eserden "daha fazla zevk alma" yanılsamasından daha anlamlı olacaktır. Bu yüzden yazarın niyetinin sorgulanması bir yanılgı değildir. Evrimsel bakış açısına göre, konuşmada ve yazıda görünür hale gelen potansiyel yetenek, ustalık, beceri veya dehanın görmezden gelinmesi psikolojik olarak imkânsızdır. Bir tür yazar niyeti düşüncesi olmadan da buna erişilemez.

Yazma eyleminin seçilim değeri işlevi aynı zamanda "kabul edilen yazar" ve "ima edilen yazar" şeklinde ifade edilen edebi niyet kuramlarının neden başarısızlığa mahkûm olduğunu da açıklar. Örneğin, Alexander Nehamas metinlerin bir insan faktörünün ürünü olduğunu kabul eder ama sonra bu sözünden geri adım atar gibi şöyle der: "Nasıl eser sahibi [author], metnin kurmaca anlatıcısıyla aynı kişi değilse, tarihsel yazarla da aynı değildir. Eylemleri nedeniyle metnin niteliklerinden sorumlu olduğu kabul edilen kişidir; bir karakter, doğruluğu geçici olarak varsayılmış bir hipotezdir. Yorumlara rehberlik eder ve bu yorumların ışığında şekillenir. Eser sahibi, yazarın aksine bir metnin etken sebebi değil, deyim yerindeyse biçimsel sebebidir. Onda kendini gösterir ama aynı şey değildir."[5] Bu görüşte eser sahibi hayal gücü beğenimize sunulan bir başka kurmaca karaktere dönüştürülerek maksatçılık yanılgısına çözüm bulunmuştur.[6]

Ne yazık ki kabul edilen yazar kuramı edebi gerçeklik için biraz fazla kurnazcadır. Seçilim değeri işlevi eşyanın tabiatı ge-

---

5. Bkz. Nehamas (1981), s. 145; ayrıca Nehamas (1987).

6. Paul Bloom'un Descartes' Baby'de ele aldığı araştırma, üç ila dört yaşlarındaki çocukların temsiller ve iletişimsel eylemlerin ardındaki niyet hakkında güçlü ve kendiliğinden gelişen bir anlayışları olduğunu gösterir. Bir dairenin altından aşağıya doğru uzanan düz çizginin bir lolipop mu yoksa bir balon mu olduğu çocuk için hangisine benzediğiyle değil, temsil edilen niyete bağlıdır. Bloom'un eklediğine göre, "bir çocuğu ağlatmanın iyi bir yolu, 'Anne' diye tanımlanmış [çocuğun çizdiği] bir resmi alıp başka birisinin, örneğin, erkek kardeşinin resmi olduğunda ısrar etmektir. Bu, durum çocukların çok gücüne gider. Bunun Anne olduğunu bilirler çünkü onu resmetmek istemişlerdir." Bkz. Bloom (2004), s. 78.

reği bizi geriye çekip tarihsel yazarın niteliklerini değerlendirmeye zorlar. Örneğin, tiyatro tarihinin en dokunaklı ve derinlikli eserlerinden bazılarının sahibi Anton Çehov'a taparcasına hayran olduğumu söyleyebilirim. Ancak benim idolleştirmem Çehov'un metinlerindeki bir biçimsel nedene (ne demekse) ya da kabullendiğim bir tür "geçici hipoteze" yönelik değildir. Hayır, evrimin gerektirdiği gibi, benim duygularım çok genç yaşta hayatını kaybetmiş bir doktor, kemikleri Moskova'daki Novodeviçi Mezarlığında yatan bir adamla ilgilidir. Varlığı kabul edilmiş başka bir figürün dehası değil, o adamın dehası bu oyunlara can vermektedir. Bu hakikat, kuram için ne tür düşünsel gariplikler yaratırsa yaratsın, gerçek sanat eserlerinin okurları ve eleştirmenleri olarak bizleri daima büyüleyen, bunları üreten gerçek insanların yetenekleridir.

III
Han van Meegeren

1937 yılında Rotterdam'daki Boymans Müzesi 20. yüzyılın en büyük sanatsal keşiflerinden biri olarak kabul ettiği bir şeyi sundu: Johannes Vermeer'in erken dönem eseri *Christ and the Disciples at Emmaus* [İsa ve Havariler Emmaus'ta]. Bu keşif hem uzmanları hem de sıradan halkı şaşkına çevirdi. Görünüşe göre tablo, nesillerdir mülkiyetini elinde bulunduran İtalyan aile maddi sıkıntıya düşüp satılığa çıkarınca keşfedilmişti. Hollanda resmi tarihinin o zamanki en önde gelen uzmanı Profesör Abraham Bredius bu keşiften çok etkilendi ve Vermeer'in belki de en muhteşem eseri olduğunu söyledi. Büyük boyutta olması ve dini teması, Delftli sanatçı için sıra dışı olsa da Bredius tablonun "her yönüyle tam bir Vermeer" olduğunda ısrar etti. Resmin renklerinin "fevkalade ışıklılık efektinden" söz ederken şöyle tarif etti: "Muhteşem ve özgün: İsa harika bir mavi, yüzü çok az görünen soldaki havari hoş bir gri, diğer havari de Dresden'deki meşhur Vermeer'in sarıları içinde ama bu sarı öyle yumuşatılmış ki diğer renklerle mükemmel derecede uyumlu." Bredius eserdeki insan ifadesi duygusunu da övdü: "Büyük Delftli Usta'nın başka hiçbir resminde böylesi bir hissiyat, *İncil*'deki bir hikâyenin böylesi derin bir anlayışını bulamayız. Bu resim böylesi asil insani hissiyatın en ulu sanat yoluyla ifade edilmesidir."

Serginin ilk haftalarında yeni Vermeer kalabalıkları Boymans Müzesine çekti. Bu kalabalığın içinde tabloya bakarak hayranlıktan nefesi kesilen müze ziyaretçilerine meydan okumaktan hoşlandığı görülen zayıf bir beyefendi de vardı. "Buna yarım milyon gulden verdiklerine inanamıyorum" diyordu, "belli ki sahte." Yorumlarının yarattığı infial bu adamı, Han van Meegeren'i çok heyecanlandırmış olmalıdır. Çünkü bir önceki yıl eski bir tualden pigmentler kazıyan, 17. yüzyıl boya formüllerini mükemmel biçimde tekrar eden ve *İsa ve Havariler Emmaus'ta*'yı yaratan sahteci bizzat oydu. Van Meegeren, sonraki birkaç yıl boyunca bir düzine kadar daha sahte Vermeer yaptı ve bunları büyük meblağlara müzelere ve kişisel koleksiyonlara satmaya devam etti. Ancak İkinci Dünya Savaşından birkaç gün sonra nihayet tutuklandı. Ama tutuklanmasının sebebi sahtecilik değil Hollanda milli servetini düşmana satmaktı çünkü Vermeer'lerinden biri Reichsmarschall [Reich Mareşali] Hermann Göring'in kişisel koleksiyonundan çıkmıştı.

Van Meegeren suçunu itiraf etti ve sahteleri bodrumdaki bir depoya taşındı. Ama neden? İşte sanatta sahteciliğin temel sorunu burada: Bir estetik nesne birçok insanda hayranlık uyandırmışsa, binlerce sanatsevere memnuniyet yaşatmışsa ve sahte veya kopya olduğu sonra açıklanmışsa neden reddedilsin ki? Sahte olduğunun ortaya çıkması eserin algılanan niteliklerini değiştirmez: *Emmaus*'un renkleri van Meegeren'in itirafından önce de sonra da aynı derecede "muhteşem" ve "ışıklıdır". Bir nesnenin orijinal veya sahte olduğu bilgisi esasi estetik niteliklerine etki etmeyen, harici bir bilgidir. Öyleyse bir orijinale büyük bir meblağ ödeyen ama orijinalinden ayırt edemeyeceği (bir Picasso dolmakalem çizimi gibi) bir reprodüksiyonla hiç ilgilenmeyen ya da daha kötüsü estetik olarak daha aşağıdaki bir orijinali, mükemmel veya daha üstün bir sahteye (veya kopyaya) tercih eden kişi, Arthur Koestler'in bir seferinde söylediği gibi, bir züppedir. İki estetik nesne arasındaki ayrımı göremiyorsanız, bu teze göre aralarında hiçbir estetik fark olamaz.

Sahtecilik problemine felsefecilerin çok ustaca yanıtları olmuştur. Örneğin, Nelson Goodman, bütün argümanın orijinal ile kopya veya sahte arasında ayırt edilebilir fark olmamasına dayandırılmasını sorguladı. "Kime göre ayırt edilebilir?" diye sordu. Amatör biri, *Mona Lisa* ile sözde tam kopyasını birbirinden

ayırt edemeyebilirken profesyonel bir küratör için aradaki fark çok bariz olabilir. Küratör orijinal ile kopya arasındaki farkı göremese de, bu ayırt edilebilir farkların hiç belirmeyeceği ve sonra sadece küratörün değil uzman olmayan diğer insanların da gözüne batar hale gelmeyeceği anlamına gelmez. İster orijinal ister kopya olsun, bir sanat eserinin en dikkatli incelemesi bile, gelecekteki incelemelerin bugün fark etmediğimiz önemli bir şeyi gün ışığına çıkarması ihtimalini ortadan kaldırmaz. Goodman, zamanla sanatsal bilgiyle daha yetkin olan estetik algının keskinleşip olgunlaşabileceği düşüncesindedir.[7]

Van Meegeren vakası, bir bakıma Goodman'ın yanıtını destekler. *Emmaus*'un ilk gösteriminde bile otantikliği konusunda soru işaretleri belirmişti. New York'lu simsar Joseph Duveen'in bölgedeki temsilcisi işverenine tablonun "rezil bir kopya" olduğunu bildirmişti. Duveen'in temsilcisi belki de, van Meegeren'in itirafından sonra daha çok dikkat çeken bir niteliği fark etmişti: Tablodaki yüzlerde 17. yüzyıl portre sanatından ziyade siyah beyaz film sahnelerini andıran fotoğrafsı bir hava vardır. Hatta yüzlerden biri Greta Garbo'ya şaşırtıcı derecede benziyor. Bir yandan bu "modern" havasının ilk baştaki izleyicisi nezdinde tabloya belli belirsiz bir çekicilik kattığı neredeyse kesin. Diğer yandan aynı nitelik tıpkı 1930'larda yapılmış bir filmin saç stilleri, makyaj, vücut hareketleri ve dil ile zamanını ele vermesi gibi, tablonun yapıldığı dönemi görünür hale getirir.

Goodman, sahtecilik olaylarının van Meegeren vakasıyla alakalı bir başka genel niteliğine daha işaret etmiştir. Eski bir sanatçıya ait olup da yeni keşfedildiği öne sürülen her eserin değerlendirilip otantikliğinin onaylanmasında, niteliklerinin o sanatçının bilinen külliyatıyla ne kadar uyumlu olduğu da kısmen etkili olacaktır. Ama yeni bir eser sanatçının külliyatına bir kere

---

7. Van Meegeren'in kariyeriyle ilgili açıklamalar için, bkz Werness (1983), Wynne (2006) ve Lopez (2008). Konuyla ilgili yakın zamanda yazılmış en iyi kitap Edward Dolnick'tendir (2008). Bredius alıntısı Dutton (1983), s. 30-31'den; van Meegeren alıntısı (tabii ki bir miktar da icadı) Wynne (2006), s. 164'tendir. Mills ve Mansfield (1979) sahtecilik için güzel bir genel görünüm sunarlar. Van Meegeren olayı hakkında daha fazla bilgi ve birçok görsel için, bkz. [w/s meegeren Vermeer fakes]. Koestler (1955) bu argümanın en erken versiyonunu ortaya koyar; takip eden yıllarda başka mekânlarda görülmüştür. Nelson Goodman sahtecilik üzerine ilk kez *The Languages of Art*'ta (1968) yazmıştır. Sahtecilik üzerine olan bölüm Dutton'da (1983) antoloji haline getirilmiştir.

eklendikten sonra sahte de olsa, daha sonraki keşiflerin değerlendirilirken karşılaştırılacağı Goodman'ın deyimiyle "emsal sınıfı" eserlerden bir olur. Van Meegeren olayında *Emmaus*, bütün sahtelerin içinde otantik Vermeer'lerden müteşekkil emsal sınıfına tarz olarak en yakın olanıydı. Bredius tarafından bir kez tasdik edilip de Boymans Müzesinin duvarına asıldıktan sonra ceviz kabuğuna benzer gözkapakları ve ağır, çökük gözler gibi biçemsel nitelikleri Vermeer'in üslubunun kabul görmüş yönleri haline geldi. Böylece van Meegeren'in sonraki sahtesi, orijinal Vermeer emsal sınıfından daha da uzaklaşabildi. Van Meegeren sahteleri üretmeye devam ettikçe "Vermeer üslubu" gittikçe daha da bozuldu. Öyle ki Göring'in sahip olduğu da dahil olmak üzere son sahteler, Vermeer bir yana 17. yüzyılda üretilen herhangi bir şeyden çok vasat Alman Dışavurumcu tablolarına benziyordu (Faaliyetinin büyük kısmı hakiki Vermeerlerin koruma amaçlı olarak depoda tutulduğu ve karşılaştırmanın mümkün olmadığı İkinci Dünya Savaşı sırasında gerçekleşmesi Van Meegeren'in işine gelmişti). Sonuç olarak, tüm bu sahteler birbirlerine o kadar benzerler ve hakiki Vermeerlerden üslup olarak o kadar farklıdırlar ki van Meegeren itiraf etmemiş olsaydı bile eninde sonunda durumları muhakkak ortaya çıkacaktı.

Eric Hebborn

Van Meegeren'in ürünü olan sahteleri ayırt etmek o kadar kolaydır ki, sahteciliğin sanat tarihi ve eksperliği için çok ciddi bir sorun teşkil etmediği gibi yanlış bir izlenim edinmek mümkündür. Eric Hebborn, Han van Meegeren'den çok daha zeki bir sahteciydi ve sanat tarihine verdiği zararın bir kısmı muhtemelen asla telafi edilemeyecektir. Hebborn, doğu Londralı bir ailenin çocuğu olarak 1934 yılında doğdu. Halen öğrenciyken Londra'da George Aczel adında bir resim restoratörünün yanında çalışmaya başladı. Restorasyon işi gelişti ve temizleyip rötuş yapmaktan çıktı. Kısa süre sonra Hebborn artık eski resimlerin büyük büyük parçalarını tekrar yapıyor, akıllıca "iyileştiriyordu". Önemsiz bir manzara resmi gri gökyüzüne eklenen bir balonla, erken havacılık tarihinin önemli (ve pahalı) bir kaydı haline geliyordu. Hebborn'un yazdığı gibi, "ön plana eklenen bir kedi, en sıkıcı manzaranın bile satılmasını garantiliyor... popüler imzalar geliyor, popüler olmayan imzalar

gidiyordu... Bozkırlarda gelincikler açıyordu." Böyle "iyileştirilmiş" resimler doğrudan altın çerçevelerle bir galerinin lüks ortamına giriyor ve çoğu zaman Aczel'e %500 kâr getirecek şekilde satılıyordu.

Çok geçmeden Hebborn eski bir resimle başlamaya pek gerek olmadığını fark etti. Yetenek, eski kâğıtlar ve mürekkep yeterliydi ve Hebborn da yetenek bolca vardı. British Museum, New York'taki Pierpont Morgan Library, Washington'daki National Gallery koleksiyonlarında ve sayısız kişisel koleksiyonda sergilenen eserler üretmeye başladı. Bunlar hafife alınacak şeyler değil, çoğunlukla Sir Anthony Blunt gibi saygın sanat tarihçilerince tasdiklenmiş ve Christie's, Sotheby's ve özellikle de Londra'daki saygın Colnaghi galerisi aracılığıyla satılan Hebborn'un Eski Usta çizimleriydi.

Sahteci olarak kariyeri sonlandığında Hebborn, kendi hesabına göre Castiglione, Mantegna, Rubens, Breughel, Van Dyck, Boucher, Poussin, Ghisi, Tiepolo ve Piranesi gibi ellerden çıktığı sanılan yaklaşık bin tane sahte resim üretmişti. Ama hepsi bu değil, heykeller de olmuştu. Bir dizi "önemli" Augustus John'un yanında Corot, Boldini ve hatta Hockney'e ait eserler de vardı. Bronz bir Rönesans Narkissos'u Sir John Pope-Hennessy tarafından onaylanmış ve bir "Pari Spinelli" çizimi *Apollo*'nun editörü Denys Sutton tarafından £14.000 karşılığında satın alınmıştı.

1978 yılında Colnaghi's, bir küratör bir Pierpont Morgan "Francesco del Cossa"sının kâğıt üzerinde Washington'daki National Gallery'de bulunan bir "Savelli Sperandio" ile tıpatıp aynı olduğunu fark edince, yıllardır sahte resimler sattığını anladı. Bu çizimlerin her ikisi de Hebborn'dan edinildiği için çizim kaynağı olarak itibarı yerle bir oldu. Londra piyasası da Üstat çizimleri bakımından geçici olarak aynı akıbete uğradı. Hebborn bu aşamada emekli olmaya karar verebilir ya da en azından dikkat çekmemeyi tercih edebilirdi. Ama onun yerine 1978 ile 1988 arasında üretmeyi başardığını söylediği beş yüz çizimle daha Eski Usta piyasasını taşkına uğratacağına yemin etti. Bilinen ürünlerinin kalitesi ve çeşitliliği göz önünde bulundurulduğunda bu iddiasını ciddiye almamak pek mümkün olmaz.

Meegeren'in Vermeerlerinin aksine Hebborn'un sahtelerinin birçoğu canlılığı ve zarafeti ile sizi cezbeder. Sadece basit görsel nesneler olarak ele alacak olursak, bunlara bakması güzeldir. Onun

üretimi olan "Breughel"in *Temples of Venus and Diana*'sı veya "Van Dyck"ın *Christ Crowned with Thorns*'u, gerçek sanatçılarının hakkını verir. Hebborn'un sahte Usta çizimlerinden yüzlercesinin özel ve müze koleksiyonlarında yer aldığına şüphe yoktur. Gerçek sayı kesin olmadığı gibi öngörülebilir gelecekte böyle kalması da kaçınılmazdır çünkü bu eserlerin sahiplerinin ellerindekinin Hebborn'un ürünü olup olmadığını öğrenmek istemeleri için bir sebep yoktur. Bu sevimli serseri 1996 yılında Roma'da karanlık bir arka sokakta kafasının arkasına aldığı bir çekiç darbesi sonucu öldü. Polis cinayetin sorumlusu olarak kimseyi tutuklamayı başaramadı. Ama muhteşem sahteleri hâlâ yaşar.[8]

Joyce Hatto

Piyanist Joyce Hatto, 1989 civarından itibaren yaklaşık on yedi yıllık bir süre boyunca, çok başka bir türde ama güzelliği tartışmasız sahteler üretti. 1928 yılında doğan Hatto, Londralı müziksever bir antika satıcısının kızıydı. İlk gençliğinde İkinci Dünya Savaşındaki Alman bombardımanları sırasında, bombalar düştükçe piyanonun altına saklanarak, durmadan alıştırma yaptı. Sonradan iddia ettiğine göre besteciler Ralph Vaughan Williams, Benjamin Britten ve Carl Orff'la tanışmış; Fransız virtüöz Alfred Cortot ile Chopin çalışmış ve piyanist Clara Haskil'den tavsiyeler almıştı. Arnold Bax, *Symphonic Variations* adlı eserini onun yorumundan dinlemeyi tercih ediyordu. Hatto 1950'lerden 1970'lere kadar biraz Mozart ve Rachmaninoff ama daha çok geçim sağlama amaçlı *Cornish Rhapsody** ve *Varşova Konçertosu* gibi hafif müzikler olmak üzere kayıtlar yaptı. Kariyeri zaten düşüşe geçmişti ki 1970'lerin başında, iddiasına göre, kansere yakalandı. Kayıt mühendisi olan kocası William Barrington-Coupe ile birlikte, yanlarına bizzat Rahmaninov'un Britanya'da savaş öncesi resitallerinde kullandığı eski bir Steinway piyanoyu alarak, Cambridge yakınlarındaki bir köye çekildi.

Sonra klasik müzik tarihinde o zamana dek görülmemiş tuhaflıkta bir gelişme yaşandı. Joyce Hatto, çekildiği köşesinde, kocası-

---

8. Hebborn'un otobiyografisi icat için normal denebilecek kotadan fazlasını içeriyor olabilir ama eğlenceli bir kitaptır (1993). İnternette başka materyaller de bulunabilir. Bunların arasında Hebborn'un ölümünün ardından yazdığım ve bu tartışma için kullandığım yazı da bulunur; bkz. [w/s hebborn fakes forgery dutton].

* *Love Story* filminin müziği. (ç.n.)

nın işlettiği küçük bir plak şirketi için CD'ler kaydetmeye başladı. Liszt'le başladı sonra geri dönüp Bach çaldı ve Mozart'ın bütün sonatlarını kaydetti. Bir Beethoven sonat seti tamamlayarak devam etti. Sonra da Schubert ve Schumann, Chopin ve biraz daha Liszt'le kayıtlarını sürdürdü. Prokofyev sonatları (dokuzu da) icrasındaki inanılmaz virtüözlüğü büyük saygı gördü. Toplamda 120'den fazla CD kaydetti. Bunların içinde gelmiş geçmiş en zor piyano parçalarının birçoğu da vardı ve nefes kesen bir hız ve isabetle çalınmışlardı. Bu sayı Arthur Rubinstein'ın birçok tekrarlar da dahil olmak üzere tüm üretiminden fazlaydı.

İlginç bir şekilde, müziğe olgun ama tuhaf da bir yumuşaklığı olan bir şahsiyet kazandırıyordu. Belli bir üslupla Schubert çalıyor, sonra bambaşka bir piyanoda bambaşka biri oturuyormuş gibi Prokofyev icra ediyordu. Bir bukalemunun değişimini anımsatan bu sanatsal kabiliyet büyüleyiciydi. Normalde sanat dâhisi deyince bir tür mucizevi müzik yeteneği sergileyen çocukları düşünürüz. Joyce Hatto, klasik müzik tarihinde eşi görülmemiş bir şey haline geldi. İleri yaşlarda bir dahi, sonradan açılanların en sonuncusu, eleştirmen Richard Dyer'ın *Boston Globe*'da kendisi ve diğer birçok piyano meraklısını kastederek yazdığı gibi "kimsenin duymadığı, yaşayan en büyük piyanist" olmuştu.

Nihayet 2006 yılında yetmiş yedi yaşında, yaşamının son günlerini geçirdiği tekerlekli sandalyesinde Beethoven'ın 26 numaralı sonatı *Les Adieux*'yü kaydederken kansere yenik düştüğünde *Guardian*, onu "Britanya'dan çıkmış en büyük piyanistlerden biri" diye tanımladı. Tekerlekli sandalyesinde Beethoven'ın *Veda sonat*ını çalıyormuş. Ne de hoş bir dokunuş. Bu görüntü basındaki boyun eğmez ve cana yakın bir kişiliği olduğu şeklindeki imajıyla da uyumluydu. Her an Shakespeare'den, Rubinstein'dan veya Muhammed Ali'den bir alıntı yapmaya hazırdı. Ayrıca müzik yorumcularının misyonunun ne olduğu konusunda da çok net bir görüşü olduğunu iddia ediyor ve şöyle diyordu: "Bizim işimiz hayatın müzikle sunulan ruhsal içeriği iletmektir. Hiçbir şey bize ait değildir. Tek yapabileceğiniz aktarmaktır."

Çok geçmeden yaptığının gerçekten de "aktarmak" olduğu acı bir gerçek olarak ortaya çıktı. Öldükten birkaç ay sonra biri satın aldığı Liszt'in *Transcendental Études* kaydının olduğu Hatto CD'sini bilgisayarına takınca, çalan parça hemen Macar piyanist László

Simon'un bir kaydı olarak tanımlandı. O zamandan bu yana dünyanın her yerinden profesyonel ses mühendisleri ve piyanoseverler tarafından yapılan analizlerle 1989'dan sonraki Joyce Hatto külliyatının tamamının istisnasız başka piyanistlerin çoğunlukla genç, az bilinen, güçlü sanatçıların CD'lerinden çalınmış olduğu kanıtlandı.

Joyce Hatto bir piyano sahtecisi değildi. Bir piyano performansının sahtesini üretmiş olması için Beethoven'ın *Waldstein Sonata*'sını kaydedip bütün dünyaya örneğin, William Kapell'in kayıp kaydı diye kabul ettirmesi gerekirdi. Hatto bir intihalciydi. Başka piyanistlerin işini çalıp kulağa daha da güzel gelsin diye zor kısımları hızlandırmak gibi birkaç elektronik değişiklik yaparak kendisininmiş gibi satıyordu. İntihalin herhangi bir kamusal sanatta başarılı olması çok zordur çünkü er ya da geç herkese açık olan asıl kaynak muhtemelen fark edilir (İntihal suçunun çoğunlukla kamusal sanat alanında değil, daha özel alanlarda, yaygın olarak öğrenciler tarafından hocalarına karşı işlenmesinin sebebi budur).

Bugünden geriye doğru bakınca van Meegeren'in Vermeerlerini öven eleştirmenler saf gibi görünür. Aynı şey Hatto'nun, CD kataloğunun daha az bilinen kıyı köşelerinden cımbızlanıp çıkarılmış performanslarıyla kendinden geçen eleştirmenler için söylenemez. Ciddi bir utanç yaşayanlar yalnızca orijinal performansın kendisini hiç heyecanla karşılamayıp, aynı kaydı yıllardır kanserle mücadele eden yetmiş beş yaşındaki bir kadın yapmış diye dinlediklerinde nasıl öveceklerini bilemeyen az sayıdaki dergi eleştirmeniydi. Ama bu bakımdan bu sanatkârlığın heyecanlandırdığı her dinleyici yaşlı bir piyanistin hayatının son yıllarında böylesi baş döndürücü bir virtüözlük ortaya koyması gibi cazip bir düşünceden etkilenmiş, hatta bazılarına göre enayi yerine konmuştu. Ben kendimi de buna dahil ediyorum çünkü ölümünden önce bir radyo belgeseli dinlemiş, Liszt ve Schubert kayıtlarını o yaştaki bir kadına göre müthiş bulmuştum.[9]

---

9. Hatto olayının bütününü bugüne kadar en iyi anlatan Mark Singer'ın *New Yorker* makalesidir (2007), bkz. [w/s mark singer Joyce hatto]. Bu tartışmada *New York Times* için yazdığım kendi yazımdan (2007) faydalandım. Andrys Basten kapsamlı bir web bibliyografyası üretmiştir [w/s hatto hoax log]. Bu olay hakkındaki hâlâ anlatılagelen en olmadık hikâye Hatto'nun, daha öncesinde sahtecilik sebebiyle hapis yatmış olan kayıt mühendisi kocası William Barrington-Coupe'un, bu sahte kayıtları hasta karısına duyduğu aşktan ötürü yaptığı şeklindedir. Şimdi karısının olup bitenden haberinin olmadığını ve bu CD'leri gerçekten kendisinin yaptığını düşündüğünü iddia

IV

Goodman'ın sahtecilik sorununa yaklaşımı, tarihsel olarak sahtelere ve kopyalara gösterilen tepkinin psikolojik dinamiklerine ışık tutar ama en başta neden sahtelere karşı olduğumuzu tam olarak açıklamaz. Müzikolog Leonard Meyer, bu soruya kolaylıkla toplumsal inşacı olarak değerlendirilebilecek bir yanıt verir. Meyer'e göre sahteyi değerlendirmekte kullandığımız estetik ölçütleri diğer kültürel norm ve ölçütlerden ayırabildiğimizi düşünebiliriz ama bu bir yanılgıdır. Aslında estetik ve kültürel dünyalarımızı birbirinden ayırmak imkânsızdır. Öyleyse bir eserin sahte olup olmaması önemli değildir diye ısrar etmek tam bir saflıktır. Böyle yapmak kültürel mirasa ve kültürümüzün orijinalliğe verdiği değere sırtımızı dönmek anlamına gelir. Herhangi bir insan ürününü anlamak, Meyer'e göre "nasıl varlık bulduğunu anlamak ve... eğer geçmişe dair bir vakaysa... tarihte gerçekleştiği şekliyle sonuçlarının farkında olmak" demektir.[10] Kendi ifadesiyle, nasıl hava boşluğunda nefes alamıyorsak artık algının bu önkabullerinden sıyrılamayız.

Meyer'in konumu doğruysa, başka bir kültürde van Meegeren gibi birisinin en az Vermeer kadar iyi bir sanatçı olarak övgüyle karşılanabileceği anlamı çıkar. Biz van Megeeren'in sahteleri hakkında ne düşünürsek düşünelim, en azından ilkesel olarak bu varsayılabilir. Eric Hebborn'un daha iyi sahtelerine karşı prensipte hiçbir estetik itirazın olamayacağı sonucuna kesinlikle ulaşılır. Sadece hukuki bir itiraz olabilir. Hatto'ya gelince, eğer piyanonun iyi çalınmasından hoşlanıyorsanız onun kayıtları en az başkalarınınki kadar iyidir. Hatta gerçekten de başkalarının ama %20'ye varan oranlarda hızlandırılarak daha da iyi ustalık göstergeleri haline getirilmiş kayıtlarıdır.

---

etmektedir. Bu kesinlikle doğru değildir. Hatto'nun en başından itibaren bu düzmecenin içinde olduğuna hiç şüphe yoktur. Hatto kurnaz ve zekiydi ve yaşamının sonuna kadar da akli melekeleri yerindeydi. Büyük bir senfoni orkestrasıyla (yaşadıkları yerdeki kullanılmayan bir sinema salonunda!) bütün Brahms, Chopin, Mendelssohn, Schumann ve Rachmaninoff konçertolarını, artı üç Saint-Saëns konçertosunu, Çaykovski'nin si bemol minör ve Grieg'in a-minor konçertolarının kaydını yapmadığını gayet iyi biliyordu. Barrington-Coupe'un karısını sevdiğine şüphe yok ancak bu tamamen konuyla alakasızdır. Eminim Clyde da Bonnie'yi seviyordu.

10. Meyer'in görüşleri Dutton'dadır (1983). Sahte piyano kaydı örneği ilk olarak *British Journal of Aesthetics*'de 1979 yılında yayımlanmıştır; Dutton'da (1983) ve internette bulunabilir [w/s dennisdutton.com meegeren].

Fakat Meyer'in duruşundaki iddialar ilk başta göründüklerinden biraz daha karmaşıktır. Diyelim ki birisi şöyle bir varsayım ortaya atsın: "Biz van Megeeren'i yalnızca orijinalliğe ve dâhi kültüne duyduğumuz kültürel ilgi gereği onaylamıyoruz. Eğer böyle kültürel değerlerle sınırlanmamış olsaydık, van Meegeren 'Vermeer' tabloları sebebiyle kınanmak yerine methedilirdi." Ama bu varsayım meselenin sadece yarısına kadar gelir. Eğer bu kültürel değerlerimiz olmasaydı Vermeer'in eserlerine bu kadar kıymet vermez, belki adını bile duymamış olurduk. Öyle olsaydı van Meegeren, sahtelerini üretmek için zamanını harcamazdı. Mesele böyle tasavvur edilen bir dünyada sahtelerin hoşgörüyle karşılanacak olması değildir. Öyle bir pratik zaten hiç olmayacaktır. Bu varsayım şöyle demeye benzer: "Banka soygunculuğu, paraya yüklediğimiz kültürel değer sebebiyle suçtur." Biz paraya değer vermeseydik banka soygunculuğu sorun olmazdı değil; eğer biz paraya değer vermeseydik bankalar bulundurmaya, insanlar da soygun yapmaya uğraşmazlardı.

Aynı şekilde, tesisatçılık gibi sorunların çözümü için beceri gerektiren ama rutin yöntemler uygulanmayı içeren bir iş pratiğini ele alalım. Tesisatçıların birbirlerinin işlerinin "sahtelerini" üretmeleri yasak değildir. Tesisatta sahteciliğin düşüncesi bile saçma geliyorsa sebebi kültürümüzün sahteci tesisatçıları hoşgörüyle karşılamasıdır ama sahteci sanatçılara aynı hoşgörüyü göstermemesi değildir. Tesisatçılar çalışmalarını imzalamaz, bir şekilde isimlerini taşımasını beklemezler (Mimarı: Frank Gehry, tesisatçısı: Herman O'Reilly). Bu yüzden sahteciliğin tesisatçılıkta bir karşılığı yoktur. Birçok tesisatçı yaptığı işle sanatçılardan daha fazla kazandığına göre mesele sadece para da değildir. Mesele daha ziyade sanatı üretime dayalı diğer insani faaliyetlerden ayıran başka bir şeydir. İşte sanat sahteciliği meselesini diğer sahtekârlıklardan daha bir çarpıcı kılan bu özel şeydir. Eğer Hatto bir yolunu bulup da başka piyanistlerin banka hesaplarından zimmetine para geçirseydi suç tarihinden ilginç bir hikâye olurdu. Ama onun intihali tuhaf bir şekilde tamamen *sanatsal bir suçtur* ve bizim üzerimizdeki etkisi sıradan dolandırıcılığın çok ötesine geçer. Hatto'nun kurbanları sadece diğer piyanistler olmadığı gibi, van Megeeren'in ve Hebborn'un kurbanları da sadece tablolarını satın alanlar değildir. Bu üç sahtekârın da *izleyicileri kurbanlarıdır*.

V

1979'da yayımlanan bu meseleyle uğraştığım ilk yazımda, o zaman için tamamen hayal ürünü olan bir örnek kullanmıştım:

> Liszt'in *Transcendental Études*'ünün yeni bir kaydını dinlemeyi az önce bitirmiş Smith ve Jones isminde iki kişiyi düşünelim. Smith kendinden geçmiştir. "Ne kadar güzel bir sanatkârlık! Piyanistin tonu muhteşem, kontrolleri keskin, hızı ve isabetliliği baş döndürücüydü. Çok elektrikli bir performans!" Jones, bir iç geçirip cevap verir. "Elektrikli tabii. Daha doğrusu elektronikti. Müziği alıştırma temposunda kaydetmiş, mühendisler de döner kafalı bir kaydedicide hızlandırmışlar." Zavallı Smith'in bütün hevesi kaçar.

1960'larda sesin perdesini değiştirmeden hızını değiştirmeye olanak tanıyan teknoloji döner kafalı kayıt cihazlarıydı (1990'lara gelindiğinde kocası, Joyce Hatto'nun kayıtları üzerinde dijital yollarla oynama yapabiliyordu). Ancak benim verdiğim örneğin amacı hem intihal hem de elektronik değişikliklerle alakalı olarak, gösterilen estetik tepkiye dair bir gerçeğe dikkat çekmekti. Sadece performans sanatları diye tabir edilenler değil, tüm sanatlar bir yere kadar bir *performans* fikri barındırır. Her sanatsal eylem –füg bestelemek, sone yazmak, sepet örmek, tablo yapmak– bir performanstır ve şu veya bu tür bir işin üretimindeki normal beklentilerin oluşturduğu bir fonun üzerinde gerçekleşirler. Bu beklentilerin bir kısmı sanatsal aracın teknik özellikleriyle, örneğin, normalde ıslak kile şekil vererek, bir tuale pigmentler sürerek, meşe ağacını oyarak veya atkılından yapılma bir yayı gergin bir tele sürterek neler yapılabileceğiyle ilgilidir. Ama sanatsal performansların arkasında aynı zamanda üslup ve tarihsellik de birer fon oluşturur. Sanat eserleri türler halinde ve belirli üslup dönemlerinde üretilirler. Bu fonlar neyin özgün, cüretkâr, çekingen, bayağı, zekice veya kaba olarak değerlendirileceğinin koşullarını belirler.

Bir sanat eserini anlamak için sanatçının çalışma ortamını çevreleyen teknik ve gelenek kaynaklı sınırlamaları, sanatçının karşı karşıya olduğu zorlukları az çok bilmeliyiz. Örneğin, bir *Madonna* tablosunda Bakire'nin soluk pembe giysisiyle açık gri-mavi pelerininin çok hoş bir tezat yarattığını söylerken haklı olabiliriz. Fakat ressamın bir kanon dahilinde çalıştığını (15. yüzyıl İtalyan ressamlarının yaptığı gibi) ve bu kanona göre giysinin kırmızı, pelerinin

de mavi tonlarında olması gerektiğini bilmek de konuyla ilgilidir. Sıcak ve soğuk renklerin yan yana getirilmesi gerekliliği elbise ile pelerin arasında bir uyum yaratmakta bazı zorluklara sebep olmuştur. Bu zorluklar karşısında Ghirlandaio pelerinin boyutlarını küçültüp gri katarak tonunu düşürebilir, Perugino pelerini Bakire'nin dizlerinin üzerinde resmedip kırmızı ve sarı çizgili yeşil bir şalı kompozisyona hâkim kılabilir, Filippo Lippi elbiseyi tamamen pelerinin altında bırakmakla yetinebilir. Sonuç olarak ortaya çıkan düzenlemenin memnuniyet verici olduğunu söylersek hata yapmış olmayız. Ama bu sanat eserlerini daha eksiksiz anlayıp haklarını vermek için bu memnuniyet verici uyumun bir probleme, geleneğin sanatçıdan talep ettiği bir şeye karşılık olduğunu fark etmek gerekecektir.

Bir sanatsal performansın başarılı olup olmadığını bilebilmemiz için, o performansın bağlamında neyin başarılı sayıldığını bilmemiz gerekir. Müzik eleştirmenleri bir piyanistin tonunu, ifadesini, temposunu, isabetliliğini ve notayı devam ettirme veya zirveye çıkarmaktaki hünerini göz önünde bulundururlar. Hız ve ihtişam önemli noktalar olabilir ama bu en hızlı performansın en iyisi olacağı anlamına gelmez. Ama değerlendirilen bu noktaların ardında dile getirilmeyen bir varsayım yatar: Bu sesleri bir kişinin *on parmağı tek başına* üretmektedir. Bir virtüözün ışıl ışıl parıldayan yağmur damlaları gibi akan notalarla yarattığı heyecan, bu düşünceyle bağlantılıdır. Aynı duyusal deneyim, elektronik olarak üretildiğinde kesinlikle aynı baş döndürücü etkiyi yaratamaz. Ses birleştiricileri (*synthesizer*) piyanistlerin aksine tek tek notaları istediğiniz hızda üretebilirler. Bir virtüöze duyulan hayranlığın içinde bu performansın insani bir başarı olarak anlamı da bulunur. Sanatta sahtecilik ve diğer tür hilekârlıklar, performansın doğasını ve dolayısıyla başarıyı olduğundan farklı gösterirler.

Tabii ki teknolojiler değişir ve performansın bir türü, başka bir şeye dönüşebilir. Örneğin, gün gelir, elektronik olarak üretilmiş prestissimolar makbul görülüp piyano performansı kayıtlarında kullanımları başarı sayılabilir. O gün geldiğinde artık "Bu kısmı çok güzel çalmadı mı?" değil, "Sony'nin tempo mühendisliği harika değil mi?" gibi şeyler diyeceğiz. Kayıtlarda mühendislerin isimlerine yer verilmesini bekleyebiliriz ama sanatçının ürettiği sesleri aslına sadık olarak tekrar ürettikleri için değil, geçmişte perfor-

mansçıların yaptığı gibi sesi değiştirdikleri için. *Götterdämmerung*'u farklı günlerde ayrı ayrı seanslarla kaydetmenin nasıl sakıncası yoksa buna karşı çıkmak için de makul bir sebep yoktur. Ama sonuç olarak ortaya çıkan kayıtta, bir canlı performansta mümkün olamayacak şekilde gücünü eserin başından sonuna koruyan sesler bulunacağını biliriz. Aynı şekilde manipüle edilen piyano kaydının piyanistle mühendisin işbirliğinin bir ürünü olduğunu ve insanın sinir ve kas yapısının tek başına asla üretemeyeceği, klavye boyunca uzanan çift oktavlar içerebileceğinin de farkında olmamız gerekir. Böyle bir müzik dünyası elbette güzel seslerle dolu olabilir ama artık heyecan verici klavye virtüözlüğünün dünyası olmayacaktır.

VI

Sahte piyano kaydı örneği çarpıcı bir psikolojik etkiyi çok güzel tasvir eder: Muhteşem bir virtüöz sanılanın, aslında bir düğmeyi sağa sola çeviren bir mühendis olduğunu keşfetmenin yarattığı şok, gururun kırılması ve ihanet hissini. Estetik kuramı bu tür estetik sezgilerin eleştirel söylem için ne anlama geldiğinin izini sürebilir ama böyle bir girişim genellikle bu sezgilerin kaynağı hakkında hiçbir şey söylemez. Bunun için sanat eserlerine duyduğumuz, evrim sonucu oluşmuş ilgi ve duygulara bakmalıyız. Maksatçılık yanılgısında olduğu gibi sahtecilik paradoksları da sanat eserlerinin birbirleriyle çelişen adaptif işlevlerinin ürünüdür. Bir yandan sanat eserini tarafsız ve ayrıştırılmış bir şekilde, hayal gücü düzeyinde haz veren bir nesne olarak tasavvur etmek gibi doğuştan gelen bir güdümüz vardır. Ama diğer taraftan bu birinci yönüyle çelişen biçimde sanat eserleri birer beceri teşhiri, Darwinci seçilim değeri sınamalarıdır ve cinsel seçilimle ortaya çıkmış, doğuştan gelen bir bilgi sistemine bağımlıdırlar.

Tooby ve Cosmides'in daha yakın zamanda tanımladığı sanatın ayrıştırılmış işleviyle paralellikler taşıyan Kantçı tarafsız tefekkür duruşu, estetik deneyimi hayal gücü sahnesinin dışına çıkmayan ve pratik amaç ve araçlarla ilişkisiz bir şey olarak ele alır. Bu açıdan bakıldığında yağmur gibi akan notalar bir piyanist tarafından mı yoksa bilgisayar marifetiyle mi üretilmiş fark etmez, aynı derecede güzel ve heyecan verici olacaktır. Bir resmin 17. yüzyılda porsuk kılı fırçayla ya da 20. yüzyılda havalı boya tabancasıyla üretilmiş olması önemli değildir. Önemli olan o yumuşak renk geçişinin

göze nasıl göründüğüdür. Gördüğümüz muazzam kalabalığın filmin o sahnesi için işe alınmış beş bin figüran mı yoksa bilgisayarda üretilmiş, piksellerden oluşan insan görünümlü şekiller mi olduğunun konuyla alakası yoktur. Tarafsız, ayrıştırılmış bakış açısından göründüğü şekliyle, bir şeyin nasıl üretilmiş olduğu, yarattığı estetik etkiyi değiştirmez.[11]

İlginçtir ki bizzat Kant, bu duruşun nihai olarak sürdürülebilir olmadığını düşünmüştür. *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nin başında sanatın bağımsız ve tarafsız tefekküre tabi olması gerektiğini öne sürmesine rağmen, daha sonra *bağımlı* güzellikle *özgür* dediği güzellik arasında bir ayrım yaparak bu düşünceyi terk eder. Çiçek gibi doğaya ait güzellikler özgür güzelliklerdir ve kendi tabiriyle "herhangi bir bağlamın yokluğunda" ne olmaları gerektiğine dair bir kavram olmaksızın beğenilirler. Sanat eserleri ise bağımlı güzelliklerdir. Örneğin, bir kilisenin güzelliği, saygın bir tapınma mekânı olarak kilise amacına uygun olmasına bağlıdır. Bir yazlık eve veya bir cephaneliğe benzeyen bir kilisenin asla tam olarak güzel olamayacağını söyler.

Kant, aynı kitapta daha da sonra doğanın güzelliğini bile tecrübe etmek için ne algılamakta olduğumuzu isabetli bir şekilde anlamamız gerektiğini öne sürer. Şehir dışında bir hanın verandasında oturmuş "ayın yumuşak ışığında sessiz bir yaz akşamının" tadını çıkaran ziyaretçileri düşünmemizi ister. Bir bülbül olsa manzara mükemmel olacaktır. Ama çevrede hiç bülbül olmadığı için hancı bir elinde düdük olan bir çocuğa para verir ve çalılıkların arasına saklanıp kuşu taklit etmesini söyler. Bu oyunu fark eden hiç kimse Kant'a göre "daha önce o kadar hoş bulduğu şarkıyı dinlemeye dayanamaz". Ormanın içinden geçen bir yolu kenarlardaki çalıların arasına yapay çiçekler sokuşturarak veya ağaçların dallarına "çok güzel oyulmuş ahşap kuşlar" yerleştirerek güzelleştirmeye çalışırsak da aynı şeyin olacağını söyler. Doğanın güzelliğinin doğrudan karşılık bulabilmesi için hakikaten doğal olması gerektiğinde ısrar eder.

Kant, sanat performansının kazanım bakımından isabetli bir şekilde temsil edilmesi zorunluluğunu, güzel sanatlar diye tabir

---

11. Bkz. Tooby ve Cosmides (2001). Özgür ve bağımlı güzellik Kant (1987), kısım 16'da tartışılır. Han misafirlerinin memnuniyeti için bülbülü taklit eden çocuk örneği kısım 42'de bulunabilir. Özgür ve bağımlı güzellik üzerine kendi düşüncelerim Dutton'da (1994) ve ayrıca internette [w/s dutton kant free beauty] yer alır.

ettiği alanı kapsayacak şekilde açmaz. Ama hem bağımlı hem de doğal güzellik karşısındaki tutumunun sahte, kopya, yanlış isimle sunulan veya intihal ürünü sanat eserleri veya sanatsal performanslar konusunda ne anlama geleceği gayet açıktır. Kant'ın sanat nesnelerine yönelik genel duruşu tarafsız tefekkür olabilir. Ama o bile bir nesnenin kökeninin, yani yapay olup olmamasının veya varlık amacının, yaratacağı estetik algı için hayati derecede önem arz edebileceğini kabullenmek durumundadır. Kantçı duruşun mantığının, sanat eserlerinin yaratılmalarına müdahil olmuş nitelikleri düşündüren birer beceri teşhiri olduğu iddiasına kapı araladığı bile söylenebilir.

VII

Pleistosen dönemden bile önce, birçok hayvan gibi ön insan atalarımız da, potansiyel eşlerini seçerken seçilim değeri sınamalarından yeterliliklerini kanıtlayarak hatta daha da iyisini yaparak geçmelerini sağlayacak becerilerini göz önünde bulundurmuş olmalıdırlar. Cinsel seçilimci bakış açısı, seçilim değeri sınamalarında performansın, kur yapma bağlamlarında ortaya çıkmış ancak nihayetinde yaygınlaşarak insanın toplumsal yaşamının tamamına sirayet etmiş olabileceği şeklindedir. Daha kısa ifade etmek gerekirse, seçilim değeri teşhirleri modern insanlar için sadece çiftleşmekle ilgili değil, daha geniş anlamda insani başarı algımıza işlemiştir. Bunun ötesinde, kur yapma amaçlı olsun olmasın, üyelerinden birinin becerisini teşhirine kıymet veren herhangi bir insan grubunda gözle görülür adaptif avantajlarının olması gayet muhtemeldir. Bu durum Hatto vakası gibi bir şeyde, hayatı boyunca yalnızca ortalama bir başarıya ulaşabilmişken yetmişlerinde mucizevi bir şekilde muhteşemlik seviyesine çıkan bir piyanistten neden bu kadar etkilendiğimizi açıklamaya yardımcı olur. Mesele sadece Hatto'nun mükemmellik seviyesine çıkmış teknik mahareti değil, "kendi" yorumlarını ulaştırdığı müzikal uzmanlık algısıydı. Sahtekârlık olmasaydı, hayret verici bir başarı olurdu.

Ama bir yandan da önce hayret, ardından öfke ve ihanet hissi müzik veya resimle sınırlı duygular değildir. Birinin New York Maratonunu kazandığını veya sırıkla atlama dünya rekorunu kırdığını izlemek gözlerinizi yaşartabilir. Sonra kazanan kişinin metroya binip kestirmeden gittiği veya mekanik hileli bir sırık

kullandığı ortaya çıktığında atlet sadece bir oyunda hile yapmış olmaz, izleyiciler olarak bizler de *aldatılmış hissederiz.* Bu psikolojik etkinin anahtarı, şimdi eminim ki evrim ürünü bir duygudur. Bu uzun zamandır herkesin farkında olduğu ama birçok kuramcının sadece kültürel veya geleneksel olduğunu varsaydığı bir duygudur. Bunu tarif etmek için tek bir kelime yoktur ama *hayret, hayranlık, hürmet* ve *coşkunluk* duygularını içerir.

Duygusal yaşamın kültür üstü bir analizini yapmak kolay değildir. Bu yüzden çoğu psikolog Paul Eckman'ın temel listesine yakın kalmayı tercih eder. Bu listedeki duyguların çok net evrimsel kökenleri vardır ve bazı durumlarda diğer hayvanlarla paylaşılırlar: *Mutluluk, sürpriz, öfke, üzüntü, korku* ve *iğrenme* veya *aşağılama.* Avrupa dillerinde ismi sayılabilecek diğer duygular birbirleriyle yakından ilişkilendirilebilir ve bu yüzden bazı kültürel bağlamlarda ayırt edilemez hale gelirler. Bunlara örnek olarak imrenme ve kıskançlık veya suçluluk ve utanç gösterilebilir. Bunların ötesinde Virginia Üniversitesi'nden Jonathan Haidt, çalışma arkadaşlarıyla birlikte, doğuştan gelen tepkiler olarak kabul ettiği karmaşık bir evrensel duygular grubu tanımlamıştır. Bunların korku veya öfke kadar eski olmasa da insan toplumsallığına işlemiş adaptasyonlar olduğunu varsayar. Bunlara "başkasını öven" duygular adını verir. Böyle temel duyguların[12] *neşe* ve *merak* veya *eğlence* kaynaklı haz gibi belirli bir yerdeki tezahürleri değil, başlı başına indirgenemez bir insan duygusu ailesidir. Bu duyguların Darwinci estetikte çok derin bir yerinin olduğunu ekleyebilirim. Başkalarının eylemleri için duyulan *minnettarlık*, başka birinin mükemmelliğine, özellikle de teşhir edilen becerilere duyulan *hayranlık* ve Haidt'in *coşkunluk* dediği yükseltilmiş bir duyarlılık örnek olarak gösterilebilir.

Haidt, psikologların aşağılama veya iğrenme gibi "başkasını eleştirme" duygularını ve kendini övme (gurur, kendi kendini tatmin etme) veya kendini eleştirme (mahcubiyet, utanç) gibi duyguları incelediğini ama çok az çalışmanın başkasını öven duygulara odaklandığı gözlemini yapar. Minnettarlık üzerine yapılan çalışmalar ekonomik takas bağlamında gerçekleşmişken, hayranlık üzerine literatürün varlığından bile neredeyse söz edilemez. Bizzat Darwin, hayranlığı bir duygu olarak tanımlamıştır: "Biraz

12. Temel duygular listesi Ekman'dadır (2003). Jonathan Haidt'ın ayrı, tanımlanabilir duygular olarak hayranlık ve coşkunluk üzerine önemli çalışması için, bkz. Algoe ve Haidt (2008).

memnuniyet ve onay hissiyle ilişkilendirilmiş sürpriz." Haidt bunu, "ahlak kategorisi dışındaki mükemmeliyete" gösterilen memnuniyet verici bir tepki olarak görür. Gösterdiği deneysel kanıtlar birçok insanın sezgisel olarak tahmin edeceği sonucu destekler: Hayranlık hissi insanları kendilerini geliştirme veya hayranlık duyulan kişiye benzemeye çalışma yönünde motive eder. Ama bu deneysel sonuç bir yana, hayranlık aynı zamanda toplumsal yaşantının bir adaptasyonu olarak psikolojimize derinden işlediğini tahmin edebileceğimiz *belirgin bir zevk hissidir*.

İnsan beceri teşhirleriyle ilgili üç olguyu bir araya getirirsek, bunları bir tahminde bulunmak için kullanabiliriz. Bu olgular:

1. İnsanın yüksek beceri gerektiren faaliyetlere, özellikle de atletik ve sanatsal performanslar gibi seyirci önünde yapılanlara duyduğu ilgi, en azından kısmen Darwinci seçilim değeri göstergeleri olarak kadim rollerinden türemiştir.
2. Yüksek beceri gerektiren performanslar normalde karşılıksız bir hayranlığın nesnesi olurlar. Hatta hayranlık duymaktan alınan zevk, izleyicilerin yüksek becerilerin teşhirini izlemek için ödeme yapmasının sebebidir.
3. Gösterge olarak yüksek beceri performansları yoğun eleştirel değerlendirmeye tabidir (En hızlı veya en yükseğe çıkan atlet; en net, en zarif, en derin veya en etkileyici sanatçı gibi).

Bu olgulardan yola çıkarak ulaşılacak tahmin şudur: Hayranlık uyandıran yüksek beceri performansları yalnızca eleştirel değerlendirmeye değildir, aynı zamanda potansiyel bir hileye karşı sürekli bir inceleme ve soruşturmaya maruz kalacaktır. Bir spor yıldızı çocuklarını dövüyor veya vergi kaçırıyor olabilir ama bu tür meseleler kamuoyu nezdinde gol krallığı rekorunu kırmak veya Tour de France'ı kazanmak için anabolik steroidler kullandı mı kullanmadı mı sorusu kadar yer etmez. Modern spor hayatında dopingin bir saplantı haline gelmiş olması, sporun kamusal bir beceri teşhiri olarak evrilmiş temelinin tamamen öngörülebilir bir sonucudur. Genel olarak önem sırasına bakılacak olursa sporda hile yaparak kazanılan para ikincil kalır. Tam da bu sebeplerden dolayı, Joyce Hatto'nun sahte kayıtları hayranlarını şoka uğratmıştır.

Ancak spor ve atletizm analojisi, sanat sahteciliğine ancak sınırlı düzeyde uygulanabilir. Spor yıldızlarının fiziksel başarılarının büyük kısmı, tek boyutludur ve tek bir ölçüte göre değerlendirilirler. Bir sprinterin veya haltercinin Olimpiyat altın madalyasını zarafetle mi kaba hareketlerle mi kazandığına hiç kimse bakmaz. Aynı şekilde futbol taraftarları da her ne şekilde olursa olsun takımlarının Dünya Kupasını kazanmasını ister. Çirkin bir galibiyet, ne kadar cesurca veya şık olursa olsun herhangi bir mağlubiyete tercih edilir.

Kuşkusuz sanat eserleri tarafsız tefekküre müsait güzel şeylerdir. Ancak onlara sadece bu şekilde yaklaşmak saflık olur çünkü sanat eserleri aynı zamanda başka bir insanın zihnine açılan pencerelerdir. Mathew Brady'ye ait bir Lincoln fotoğrafını dokunaklı buluruz çünkü büyük ve talihsiz bir adamın hüzünlü ve bilgelik dolu gözlerinin içine bakmamıza olanak tanır. Ama Rembrandt'ın yaptığı oğlu Titus'un veya annesinin *İncil* okuduğu portreleri bambaşka bir deneyim sunar. Bunlara bakınca sadece küçük çocuğu ya da yaşlı kadını görmeyiz. Daha ziyade, bu tablolar bizi Rembrandt'ın zihnine götürür. Baba ve oğul olarak sanatının nesnelerine duyduğu sevgiyi ifade ederek gözler önüne sererler. Resim tarihi Avrupa Alplerinin bir zamanlar nasıl göründüğünün, 15. yüzyılda insanların nasıl giyindiğinin ya da yaz güneşinin Languedoc'taki bir çayırı nasıl kurutabildiğinin tarihi değildir. Sayısız insanın dünyayı nasıl görmüş olduğunun tarihidir. Yaratıcı sanatlar bize insanların ruhlarının içine bakmak ve dolayısıyla kendi görüş açımızı ve anlayışımızı geliştirmek için bitip tükenmez seçenekler sunar. Bu bakımdan Han van Megeeren'in kendisini en az Vermeer kadar büyük bir ressam gibi görmekten kaynaklanan kibri yersizdir. Bu iddia sadece teknik beceri olarak açıkça absürd olmasaydı bile (gerçekten de absürd olduğunu kayda geçelim), bizim Vermeer'e duyduğumuz ilginin ardında bu Hollandalı dâhinin 17. yüzyıldaki dünyasını ve içindeki insanları nasıl gördüğünü bilmek istememiz yatar. Eric Hebborn, kabul edilebilir bir Rembrandt, Titus'u yapabilirdi ama bu asla Rembrandt'ın oğluna bakarken hissettiği sevgiyi taşıyamazdı. Yalnızca kurnaz bir suçlunun bizi Rembrandt'ın küçük oğlunu böyle gördüğüne ikna etme girişimi olurdu.

Sahtecilik olayları çoğu zaman küratörlerin ve eleştirmenlerin budalalığı yanında zengin insanların yaşadığı parasal talihsizlikler

olduğu için, bunları sanat tarihinin eğlenceli yan gösterileri olarak görüp geçmek kolaydır. Ancak sahteciliğe itirazlarımızı Darwinci köklerine kadar takip etmek, konuyu farklı bir açıdan görmemize neden olur. Sanattaki anlamı başka bir insan ruhuyla en derin seviyedeki birliktelik olan hakikilik, evrimimiz gereği edebiyatta, müzikte, resimde ve diğer sanatlarda aramanın kaderimiz olduğu bir şeydir. Bu birliktelik hissi ruhu canlandırır ve coşturur. Bu kadim ideale açıklık getiren kurama öncülük edenin büyük bir sanat tarihçisi değil de, güvercin üretme, midye ve Galapagos Adalarındaki ispinoz kuşlarının uzmanı bir 19. yüzyıl doğabilimcisi olması ne garip. Sanat eserlerinin dokunduğu en derin bazı özlem ve ihtiyaçları bize anlatan evrimdir.

VIII

2004 yılında Britanya'nın en prestijli çağdaş sanat ödülü olan Turner Ödülü[13] öncesinde sponsor Gordon's Gin sanat dünyasının en güçlü beş yüz kişisiyle bir anket gerçekleştirdi. Önde gelen galericiler, eleştirmenler, sanatçılar ve küratörlere yirmi adaydan oluşan bir liste içerisinden 20. yüzyılın en etkili sanat eserinin hangisi olduğu konusundaki düşünceleri soruldu. Oylar tabloya döküldüğünde ikinci sırada Picasso'nun *Avignonlu Kızlar*'ı vardı. Üçüncü olarak Andy Warhol'un *Marilyn Diptych*, dördüncü Picasso'nun *Guernica* ve beşinci sırada Matisse'in *Kırmızı Stüdyo*'su yer almıştı. Devamında Joseph Beuys, Constantin Brancusi, Jackson Pollock, Donald Judd ve Henry Moore'un çalışmaları geliyordu. Oyların %64'ünü alarak açık arayla kazanan, sanat eseri olarak statüsü hâlâ tartışmalı olan ve sanatçının kız kardeşi uzun zaman önce çöpe attığı için artık var olmayan bir çalışmaydı: Marcel Duchamp'ın 1917'deki sergide sunduğu erkek pisuarı, *Çeşme*.

Gordon's Gin "halkın ilham ve yaratıcı süreci daha iyi anlamasına yardımcı olmak için anahtar sanat eserlerini belirlemek amacıyla" uzmanlarla bu anketi gerçekleştirmişti. Bu yüzden şirket olaya açıklık getirmesi için eski Tate küratörü Simon Wilson'ı görevlendirdi. Onun açıkladığı gibi "Herhangi bir şeyden sanat yapılabileceği" şeklindeki Duchampçı düşünce nihayet yükselişe

---

13. 2004 Turner Ödülü hakkında bilgi için [w/s turnerprize 2004 gordon's most influential]. Duchamp ve *Çeşme* incelemesi için, bkz. Humble (1982); Brough (1991); Danto (1981). Rubin (1984) Duchamp ve modernizmin genel bir tarihini sunar.

geçmişti. Ve üstelik bu sadece biçimsel özelliklerle değil aynı zamanda bir pisuar kullanmanın yarattığı "rahatsızlık" yoluyla burjuva sanata meydan okumakla ilgiliydi. Ankete katılanlar arasında oylarını *Çeşme* yönünde kullananların özellikle sanatçılar olduğuna dikkat çekti: "Sanki 'Zırvalamayı kesin' diyen yeni bir nesil var artık. Duchamp modern sanatın önünü açtı."

Eğer Gordon's Gin'in bu yaptığının amacı yaratıcı sürecin daha iyi anlaşılmasıyla görünen o ki başarısız olmuş. CNN haberi düzgün yapamadı ve hatalı bir şekilde uzmanların *Çeşme*'yi "dünyanın en iyi sanat eseri" seçtiğini söyledi. BBC'nin internet sitesini ziyaret edenler, tahmin edersiniz ki sanat uzmanlarının seçimine şiddetle itiraz ederek "Bu bir hakaret!" "Gösteriş meraklısı aptallar!", "Leonardo da Vinci gibi gerçek sanatçılar bunu görse mezarlarında ters dönerler" yazdılar. Okurlardan biri "Bu insanlar kendi seçkinci, tepeden bakan yollarından giderler, toplum kendi yolundan" yazmıştı. Başka bir tanesi "Nihayet, hakkındaki fikrimi kendisine aktarabileceğim bir sanat eseri" diyordu.

Bu yorumlara ve Simon Wilson'ın yorumlarına bakacak olsanız, Duchamp *Çeşme*'yi sanat dünyasına seksen yedi yıl önce sunmamış da sanki daha yeni çıkarmış diye düşünebilirsiniz. *Çeşme*, Duchamp'ın "hazır nesneler" dediği, endüstriyel veya tüketici kullanımına yönelik olarak üretilmiş ama dünyaya sanat eseri olarak sunulan sanat türünün ilk örneği değildi. Dikkate değer tablosu *Merdivenden İnen Çıplak* ile önemli bir modernist sanatçı olarak zaten kendini kanıtlamış olan Duchamp, yeni ve bambaşka bir fikre geçiş yaptı: Sanat göze değil sadece ve sadece zihne hitap eden bir ifade biçimi olabilirdi. Bu yönde, kendi deyimiyle "retina sanatından" uzaklaşarak saf fikirlere doğru hareket ettiği ilk deneyi *Bisiklet Tekerleği* olmuştu (*Çeşme* gibi, 1913 tarihli bu eser de kaybedilmiş ancak yıllar sonra Duchamp, MoMA için bu eseri tekrar yapmıştır). Bu çalışma, ahşap bir tabureye monte edilmiş çatal üzerinde dönen bir bisiklet tekerleğidir. Önceden üretilmiş parçaların sanatçı tarafından birleştirilmesiyle oluşturulduğu için Duchamp, birçok insanın artık ilk önemli hareketli heykel örneği olarak kabul ettiği bu eseri "yardımlı hazır nesne" diye tanımlamıştır. Ardından hazır nesnelere çok iyi örnek olabilecek iki eser daha geldi: Yine kardeşinin çöpe attığı, galvaniz bir şişe kurutma rafı olan *Şişe Rafı* (1914) ve bir hırdavatçıdan satın alınıp imzalanan

kar küreği, *Kırık Koldan Önce* (1915) (Bu ikincisinin orijinal versiyonu sonradan kayboldu). Duchamp daha sonra *Tarak*'ı ortaya çıkardı. Bu da düz, ağır bir köpek tımarlama tarağıydı ve üzerinde münasip bir Dadacı yazı yazıyordu: "Bir iki damla yüceliğin yabanilikle ilgisi yoktur."

Ve nihayet en bednam eserini, birçok insanın gözünde çarpıcı bir çirkinliği olan bir şeyi üretti: Brooklyn'deki J.L. Mott Iron Works mağazasından satın aldığı bir porselen pisuar. Kenarına "R. Mutt 1917" yazarak, kurucusu olduğu Bağımsız Sanatçılar Topluluğu'nun sergisine soktu. Çalışma sergi tarafından reddedilince Duchamp topluluktan ayrıldı. Orijinal parça kayıp olsa da, Alfred Stieglitz'in meşhur fotoğrafıyla kayıt altına alınmıştır. Ayrıca Duchamp 1950'lerde pisuarlar satın alarak imzalı baskılar hazırlarcasına üzerlerine 1917'deki aynı ismi yazmış, böylece çalışmayı "yeniden yaratmıştır". Duchamp daha sonra *Çeşme* için şöyle yazmıştır: "Beğeniyle alakalı bir deney yapma fikrinden çıktı: Beğenilme şansı en az olan nesneyi seç. Bir pisuar –bir pisuarın harikulade olduğunu kimse pek düşünmez–. Uzak durulacak tehlike estetik olarak hoşlanmada gizlidir."

Hem *Merdivenden İnen Çıplak* hem de daha sonraki karışık medya çalışması *Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Eşit*, Duchamp'ın tamamen geleneksel anlamda sıra dışı yeteneğe sahip bir sanatçı olduğunu gösterir. Ama yaratıcılıkta oradan oraya sıçrayan zihni aynı zamanda bir matematikçinin, üst seviye bir satranç oyuncusunun, teorisyenin ve nüktedanın zihniydi. Resim yapmakla tatmin olamamıştı ve ötesine geçmenin, estetik tarihinde çok önemli bir yer tutan "el marifetini" devre dışı bırakmanın yollarını arıyordu. Bu noktaya 1913 yılında kendi kendine sorduğu bir soru sebebiyle gelmişti: "Aslına eser olmayan sanat eserleri yapılabilir mi?"

Bu soru bir grup meseleyi gündeme getirdi. Bir hazır nesne[14] söz konusu olduğunda sanatçı gerçekte çok az şey yaptığına belki de hiçbir şey yapmadığına göre "yapmak" fiili ne anlama gelebilir? (Arthur Danto'nun hazır nesnelerin "sıradan olanın başkalaşımı" şeklindeki görüşüne yanıt olarak John Brough'ya göre tesisat malzemesi üreticisinden bir pisuar satın alıp bir galeride sergilemenin

---

14. Türkçede "hazır nesne" olarak kullanılan "readymade" terimini kelimesi kelimesine çevirecek olursak "hazır yapım" veya "önceden yapılmış" diyebiliriz.

başkalaşımla alakası yoktur; buna *sıradan olanın taşınması* denmesi daha doğru olur.) Belki Duchamp'ın sorusu sanatçının, aynı zamanda sanat eserinin statüsünü reddeden bir sanat eseri yapması ihtimaliyle ilgilidir. Böyle bir eser, izleyicisini "Hayır, hayır, bu bir sanat eseri olamaz" demek durumunda bırakır. İzleyicisini afallatıp, sinirlendirme amacı taşıyan böyle bir nesne bir tür antisanat olacak, P.N Humble'ın tarifiyle "öncelikli olarak estetik tasavvuru ödüllendirme niyetiyle yaratılmış bir şeyin antitezidir". Antisanat, Humble'a göre "bizim şeyleri sanat olarak sınıflandırmakta kullandığımız ölçütlere uymayan, uyması mümkün olmayan bir şey üretme niyetinin yansıması ve vücut bulmuş halidir".

Bu *Çeşme* için mükemmel bir tanımdır ama yine de 20. yüzyılın son otuz yılında felsefi estetik bu nesne için antisanat değil sanat olarak gerekçelendirmenin yollarını aradı. Yani bu durumda *Çeşme* bir sanat eseri midir? Birçok sanat entelektüeli bu soruya evet, kesinlikle öyledir diye cevap verecektir. Daha küçük bir grup kuramcı, sanat olmadığını söyleyecektir. Bu soruya açıklık getirmenin bir yolu *Çeşme*'yi 3. bölümde önerilen küme ölçütlerini kullanarak tahlil etmektir.

1. Doğrudan haz. Sanat nesnesi "kendisi içindir" denirken kastedildiği gibi kendi başına, deneyime dayalı dolaysız hazzın kaynağı olarak değerlidir. Bu bakımdan Duchamp, en azından 1917'deki ilk izleyicisi tarafından, algılanmasıyla dolaylı veya doğrudan hiçbir zevk vermeyecek bir nesneyi özellikle seçmiştir. *Çeşme* nahoş bir tesisat parçasıdır. Diğer yandan Dadacı bir hareket olarak büyük bir zevk kaynağı olabilir. Sağladığı zevk bir sanat nesnesi olarak sergilenmesine bağlıdır ve tıpkı bir şaka, sanatsal bir fıkra gibi, bağlam ve niyetin bilinmesini gerektirir. Pisuar Brooklyn'deki J.L. Mott şirketinde bu tür bir zevk vermiyordu çünkü orada sadece dükkânda satılan bir üründü.

2. Beceri ve ustalık. Nesnenin yapımı uzmanlaşılmış becerilerin gösterilmesini ve uygulanmasını gerektirir. Beceri gösterimi sanatın en derinden etkileyici ve haz verici yönlerinden biridir. Yine *Çeşme,* sanatın beceri gerektirdiği fikrine doğrudan bir saldırıdır. Bir hazır nesne söz konusu olduğunda, beceri başkasının, bu durumda dökümhane işçilerinin becerisidir. Ancak yine de beceri Duchamp'ın hazır nesnelerinde önemini korumaya devam eder. Bugün "bunu benim çocuğum da yapar" tayfası galerilerde muhafaza edilmiş bir

köpekbalığı, toplanmamış bir yatak artık neyse, bir hazır nesneyle karşılaşıp da üretiminde gerekli olan beceriyi küçümserler. Küratörlerin buna yanıtı çoğu zaman şöyle olur: Sanatçının becerisini hangi sıra dışı ama minimal eylemin sofistike bir sanat dünyası izleyici kitlesi tarafından hayranlıkla karşılanacağını bilmektir; senin çocuğun bunu bilmiyor ki! Dadacı bir hareket olarak bu bakımdan *Çeşme* sadece beceri değil deha göstergesi olarak değerlendirilmelidir.

3. Üslup. Sanat eserleri biçime, kompozisyona ve ifadeye yön veren, fark edilebilir üsluplar dahilinde yapılırlar. Üslup sanatçıya, üzerinde yenilikler ve anlamlı sürprizler yaratabileceği sabit, öngörülebilir, "normal" bir arka plan sağlar. Bir kez daha *Çeşme*, Bauhaus'un kendini Viktorya dönemi süslemelerinin karşısına konumlandırması gibi belirli herhangi bir üsluba değil aslında tümden üslup fikrine itiraz eder. *Çeşme*, *Tarak* ve *Kırık Koldan Önce* bulabileceğiniz en işlevsel nesnelerdir. Bazıları beyaz porselenin banyo malzemeleri için bir tarz olduğunu düşünebilir ama yüzeyin özelliklerini anlarsak birincil amacının hijyenik işlev (yapışmayan, kolay temizlenebilen) olduğu görülür. Bu durumda nesne üsluptan mahrumdur. Taraklar ve saç fırçaların genellikle stilize sapları olur ama Duchamp muhtemelen hiçbir üslup belirtisi taşımadığı için *Tarak* olarak pratik amaçlı bir köpek tarağını seçmiştir.

4. Yenilik ve yaratıcılık. Sanat yeniliği, yaratıcılığı, orijinalliği ve izleyicisini şaşırtabilmesiyle değerlidir. Bunda hem sanatın dikkat yakalama işlevi hem de sanatçının daha az sarsıcı olan, mecrasının veya konusunun daha derinlerdeki ihtimallerini keşfetme yetisi vardır. Bu bakımdan *Çeşme* harika bir nesnedir. O kadar şaşırtıcıdır ki bir avangard sergiden geri çevrilmiştir. Neredeyse yüz yıl sonra hâlâ tekrar tekrar keşfediliyor ve yepyeniymiş gibi karşılanıyor olması nasıl bir vizyon ürünü olduğunu gösterir. Sanki Duchamp önünde uzanan modernizm tarihini görmüş, oyunun iyice ilerilerindeki hamleleri kavrayabilen bir satranç oyuncusu gibi son hamleyi yapıvermiştir. Kaideye yerleştirilmiş bir pisuar: Şah mat!

5. Eleştiri. Nerede sanatsal biçimler bulunuyorsa, yanlarında bir tür eleştirel yargılama ve beğeni dili vardır. Bir sanat nesnesi tarafından üretilen söylemin miktarı sanatlık için tek ölçüt olsaydı, o zaman *Çeşme* en yüksek dereceyle geçerdi. Ama şu da var: Diğer

sanat eserlerinin aksine *Çeşme*'yi konu edinen söylemin doğrudan algılanabilir nitelikleriyle neredeyse hiç alakası yoktur. Parıldayan beyaz yüzeyin sevgi dolu betimlemeleri gibi nesnenin biçimiyle ilgili hiçbir şey duymayız. *Çeşme*'nin *Avignon'lu Kızlar*'dan farkı, sanatçının gözünde nasıl göründüğünün hiç önemli olmamasıdır. Aynı şekilde, doğrudan bir işçilik de olmadığı için sanatçılar arasında duymaya alışık olduğumuz türden iş konuşmalarına da konu olmayacaktır (Hazır nesne sanatçılarının birbirlerine hırdavat dükkânlarındaki kampanyaları ya da kar küreklerindeki seri sonu bahar indirimlerini anlattıklarını pek düşünmeyiz). *Çeşme* elbette ki eleştirmenler, küratörler, sanatçılar ve kuramcılarla yapılan "en etkili" anketini kazanacaktı çünkü neredeyse yüz yıldır devam eden sonu gelmez bir tartışma başlatmıştır.

6. Temsil. Heykeller, resimler ve kurmaca anlatılar da dahil olmak üzere sanat nesneleri, dünyanın gerçek ve hayal ürünü deneyimlerini temsil veya taklit ederler. Düz Aristotelesçi anlamıyla sıradan temsilin *Çeşme*'de bulunmadığı açıktır. Andy Warhol'un *Brillo kutuları* ve Campbell's *Çorba konserveleri* gibi yakın akrabaları sembolik okumalara açıkken Duchamp'ın hazır nesneleri buna bile direnir. Warhol, tüketim toplumu ve ekonomisi hakkında dolaylı yorumlar yapıyordu ve çalışmaları taklit üzerine olmasalar da sembolik olarak değerlendirilebilirler. *Çeşme* farklıdır. İdrar veya modern toplumda tesisatın metalaştırılmasıyla ilgili değildir. Çirkinlik hakkında bile değildir. Sanat dünyasının ve sanata tapınmanın Dadacı eleştirisinin tam merkezinde yer alır. Ancak bu anlam dolaylıdır (bazıları buna "metaanlam" diyebilir). Warhol'un popüler markaların tüketim ürünlerinin kopyalarını üreterek teşvik ettiği gibi nesneye bakmak suretiyle buradaki anlama ulaşılamaz.

7. Özel odak. Sanat eserleri ve sanatsal performanslar çoğu zaman sıradan yaşantıda açılmış parantezlerdir, farklı ve dramatik bir deneyim odağı haline getirilmişlerdir. *Çeşme*'nin bir sanat sergisinde bir kaidenin üzerinde gösterilmesi hazır nesne fikrinin merkezinde yer alır. Kesinlikle özel olmayan bir nesne isim verilerek, sanatçı tarafından imzalanarak veya üzerine şiir yazılarak özel hale getirilmiş, sonra da bir galeride teşhire konmuştur. Bu Duchamp'ın ve Dada'nın sanat tarihine yaptığı en kayda değer katkıdır. Sonradan gelen kavramsal sanatçılar, fikri geliştirmeye çalıştılarsa da bu kadar başarılı olamamışlardır. Örneğin, 1968 yılında sanatçının

dairesindeki halının üzerindeki kahve lekesini bir sanat eserine dönüştürmeye çalışmışlardır. Ama halı artık var olmadığı için üzerindeki leke bir altın çerçevenin veya spot ışıkları altındaki kaidenin yaptığı gibi özel kılınamaz.

8. Bireysellik ifadesi. Tam olarak elde edilse de edilmese de, sanat pratiklerinde bireysel kişiliği ifade etme potansiyeli çoğu zaman üstü örtülü bir şekilde bulunur. Sanat eseri diye çıkarıp bir pisuar koymasından bahsediyorsak, *Çeşme*'nin sanatçının bireyselliğini ifade ettiğine hiç şüphe yoktur. Hazır nesneler önceden üretilmişlerdir, dolayısıyla sanatsal bireyselliği geleneksel tablolar gibi ifade edemezler. Ancak en az geleneksel bir tablo kadar *Çeşme* ve diğer hazır nesneler de Duchamp'ın kendisi ve bu çalışmalarıyla ne demek istediği üzerine bir literatür oluşmasına sebep olmuşlardır. Bu bakımdan en az geleneksel sanat nesneleri kadar açık uçlu ve muğlaktırlar ve farklı farklı yorumlanabilirler. Bu nesneleri üreten –ya da sunan– sanatsal zihnin nitelikleri hakkında eleştirmenler ve tarihçilerde merak uyandırırlar.

9. Duygusal doygunluk. Sanat eserlerinin deneyimlenmesi farklı derecelerde duygu içerir. Çeşme'nin konu hakkında derin bilgi sahibi olmaktan kaynaklanan zevkten, gelenekselcilerin veya sokaktaki adamın duyduğu iğrenme hissine kadar farklı duygular uyandırdığı hatta kışkırttığına şüphe yoktur. Ancak nesnenin kendisi herhangi bir duyguyu somutlaştırıp ifade etmez. Aslında bu da hazır nesne fikrinin bir parçasıdır. Ama *Çeşme* o kadar nahoştur ki duygusal açıdan tarafsız kalmakta diğer hazır nesnelerden bile daha az başarılıdır. Bu gerçeğe *Tarak* hakkında söylediklerinde bizzat Duchamp dikkat çeker: "Seçildiğinden bu yana geçen 48 yıl boyunca... bu küçük demir tarak gerçek bir hazır nesnenin tüm özelliklerini korudu: Güzellik yoktur, çirkinlik yoktur, belirgin bir estetikliği yoktur." Normalde bir sanat eserinden beklediğimiz kadar bir şekilde duygu ifade etme konusunda *Çeşme* bizi yine hüsrana uğratır.

10. Düşünsel meydan okuma. Sanat eserleri genellikle, insanın çeşitli algısal ve düşünsel kapasitelerini tam anlamıyla kullanmak üzere tasarlanırlar. Hatta en iyi eserler bu kapasitelerin olağan sınırlarını zorlayanlardır. Kendisini bir bulmaca olarak ortaya koymak suretiyle *Çeşme* bu ölçütün gereklerini açıkça yerine getirmiş olur. Ama dikkat ederseniz bunu *The Waste Land* [*Çorak Ülke*] veya

Finnegans Wake gibi büyük, karmaşık eserlerin bulmacalarından farklı bir şekilde yapar. *Çeşme*'nin düşünsel meydan okumaları tamamen kendisinin dışındadır. Bir tesisat malzemesi olarak kendi özellikleri hakkında değil, bir sanat eseri olarak konumu hakkındadır. Bu nesne hayal gücünün sınırlarını zorlar, hatta kendisini aşarak felsefe ve sanat tarihine doğru uzanır.

11. Sanat gelenekleri ve kurumları. Küçük çaplı sözlü kültürlerde de yazılı medeniyetlerde de sanat nesneleri ve performansları üretilir ve bu ürünlere kendi sanatlarının tarihi ve geleneği dahilinde belli bir derecede önem atfedilir. Bu özellik kurumsal diye tabir edilen sanat teorisinin temelini tek başına teşkil eder. Bu kurama göre bir nesne bir kez bu ölçütü karşıladıktan sonra diğerlerine lüzum kalmaz. Kurumsal olarak onaylanması, kesinlikle her şeyin (bazı versiyonlarına göre her yapay olgunun) bir sanat eseri olması için yeterlidir. Bu kitapta genel olarak savunulan karşıt görüşe göre ise listedeki diğer on bir özelliğin tamamını veya tamamına yakınını taşıyan bir yapay olgunun sanat eseri olabilmesi için bu madde şart değildir. Sadece bu özelliğin yokluğu sebebiyle bir nesnenin sanat eseri olmadığı söylenemez (Bazı kabile sanatları ve münzevi sanatçı Henry Darger'ın resimli anlatıları gibi ham sanatı* ürünleri böyle nesnelere örnek gösterilebilir). *Çeşme* ve diğer hazır nesnelerin bu ölçütün önemini ortaya koyan şeyler olduğu her şekilde apaçık ortadadır.[15] Hatta kurumsal teori en başta böyle şeylerin hazır nesneler olarak adlandırılarak tartışmaların sonlandırılması amacıyla formüle edilmiştir. Tek başına kullanıldığında bu ölçüt sanatı saf kurumsal bir yapıya dönüştürür.

12. Hayal gücü deneyimi. Sanat nesneleri özünde hem üretici hem de izleyici için hayali bir deneyim sağlar. Sanat bir yap-inan dünyasında, hayal gücü sahnesinde gerçekleşir. Çeşme, Duchamp'ın niyeti doğrultusunda, pek de hayal gücü nesnesi sayılmaz. Kaidenin üstünde, sanat galerisine yerleştirilmesi hayal gücüne hitap edeceği izlenimini verir ama nesnenin kendisi bu beklentiyi boşa çıkarır. Tesisatçılık hakkında, idrar yapmak hakkında ya da genel olarak herhangi bir insani mesele hakkında yaratıcı veya teatral bir

---

* Fransızca *art brut* terimi İngilizceye *outsider art* olarak çevrilmiş. Türkçede "ham sanat" olarak kullanılıyor. (ç.n.)

15. Duchamp'ın Tarak hakkındaki sözleri Humble (1982) tarafından alıntılanmıştır. Henry Darger hakkında bilgi internette oldukça dağınık bir şekilde bulunabilir [w/s henry darger].

düzeyde değildir. Hayal gücünü ölü halde bırakmak ve böylece derin düşünceyi kışkırtarak bir sanat eserinin ne olduğuna dair canlı bir tartışma başlatmayı amaçlar. Yıllardır birçok kuramcı karşıt fikirlerin dile getirilmesinden edinilen zevki sanatın verdiği zevkle karıştırmış, bu yüzden *Çeşme*'nin bu son ölçütü karşıladığı düşüncesine varmıştır. Eğer haklı olsalardı o zaman estetik kuram üzerine yazılmış tartışma yaratan her kitap bir sanat eseri olurdu.

Arthur Danto bile, hazır nesnelerin sanat olarak konumunu savunurken Mott/Mutt pisuarının sanatsal değeri hakkında sıkıntısını ifade eder: "*Çeşme* her sanatseverin beğenisine uygun değildir. İtiraf edeyim, felsefi olarak ne kadar hayranlık duysam da bana verilecek olsaydı hemen gidip herhangi bir Chardin veya Morandi'yle hatta sanat piyasasının abartılarını göz önünde bulundurursak Loire vadisinde orta halli bir şatoyla değiştirmeye bakardım." Ama *Çeşme* zaten *hiçbir sanatseverin beğenisine hitap etmemesi* özellikle istenmiş felsefi bir hareketti. Bu yüzden Danto da onu çekici bulmadığı için utanç duymamalıdır. Bir tür olarak hazır nesnelerin kökenleri Duchamp'ın kendisine de sorulduğunda "Lütfen, bundan bir sanat eseri çıksın istemediğimi bilin"[16] cevabını verir. "1915 yılında özellikle Birleşik Devletlerde, üzerine yazı yazdığım başka nesneler yaptım, kar küreği gibi... 'hazır nesne' ifadesi o zaman üzerine yapıştı. Sanat eseri olmayan, taslak olmayan ve hiçbir sanat teriminin uymadığı bu şeyler için mükemmel duruyordu. Bu yüzden bunları yapmak içimden geldi." Bu sözleri alıntılayan felsefeci John Brough, artık Duchamp'ın dediğine inanmamızın zamanı gelmedi mi diye sorar.

Küme ölçüt listesindeki maddelerin sayı olarak hesaplanmasına bakacak olursak bu sorunun cevabı net bir biçimde "Evet, *Çeşme* bir sanat eseridir" olur. Sanat kuramcıları ve sanat tarihçileri de nesillerdir bu konuda hemfikirdirler. Öte yandan, Duchamp'ın hazır nesneleri hararetli bir tartışmanın fitilini yakar çünkü sanat için kullandığımız evrimsel tepki sistemimize derinden ve etkili bir biçimde meydan okur. Duygu, bireysellik, beceri, güzellik nerededir? Duchamp sadece kültürün değil sanatın adaptif yapısının da karşısına dikilmiştir. Ama işte bir kaidenin üzerinde duran, hiçbir özelliği olmayan bu şey, olağanüstü bir dikkatin nesnesi haline gelmiştir. Bu sanat olabilir mi? Tabii ki olamaz. Ama öyle

---

16. Danto (1986), s. 35; tuhaf söz dizimi Danto'nundur.

olmalıdır. Uzmanlar haklıdırlar. Sanata dair felsefi provokasyonlar olarak, hazır nesneler düşünsel başyapıtlardır. Çeşme güzel olmayabilir ama oyunlu bir espri olarak parlak deha ürünü bir sanat eseridir.

Çeşme aynı zamanda tekrar edilemeyecek bir şeydir ki bu Simon Wilson'ın hazır nesnenin "nihayet yükselişe geçtiği" şeklindeki yorumunu da sorgulamamıza sebep olur. Aksine çok önce yükselişe geçmiş, zekice ve tarz sahibi bir şekilde uçuran Duchamp olmuştur. Tarihsel açıdan bakıldığında hazır nesnelerinin acayip nötrlüklerinde belirli bir mizah ve cazibe bulunabilir. Ama tıpkı şakalar gibi bir kez güldürürler. Bir kere yapıldıktan sonra aynı Duchamp etkisiyle tekrar yapılamazlar. Haydn yaylı çalgılar kuartetini icat etmiş, bu biçim Beethoven ve Schubert'in ellerinde "yükselişe geçmiş" olabilir. Bir sanat biçimine öncülük etmek böyle bir şeydir. Hazır nesneleri de aynı şekilde değerlendirmek hata olur.

Böyle olması daha az önemli çok sayıda sanatçının, Duchamp'ın huzur bozucu eylemini defalarca tekrar etmeye çalışmasını engellemedi. Taklitler, İtalyan kavramsal sanatçı Piero Manzoni tarafından kelimenin her türlü anlamıyla bizzat üretilen *Merda d'artista* serisi ile 1961 yılında dibe vurdu. Hatta 2002 yılında Tate Gallery, Manzoni'nin kendi dışkısının bulunduğu doksan teneke kutuluk seriden *Kutu 004*'ü koleksiyonuna katmak için $61.000 ödedi. *Kutu 004* imzalanmıştı ve bir tarafında İngilizce, diğer tarafında İtalyanca etikette "Sanatçının Boku. Muhteviyatı 30 gr net. Mayıs 1961'de taze korunmuş, üretilmiş ve konservelenmiştir" yazıyordu.[17] Manzoni haşlanmış yumurtaları imzalamak ve Umberto Eco'nun bir sanat eseri olduğunu ilan etmek gibi başka birçok proje gerçekleştirmişti ama kendi dışkısını satarak elde ettiği başarı onu bile şaşırtmış olabilir. Manzoni'nin açıkladığı gibi, "eğer koleksiyoncular gerçekten içten, gerçekten sanatçının şahsına ait bir şey istiyorlarsa sanatçının kendi boku vardır. Gerçekten onun bokudur."

17. Piero Manzoni'nin maceraları hakkında daha fazlası internette araştırılarak bulunabilir [w/s piero manzoni tate shit]. "What's Inside the Can?" [Kutunun İçinde Ne Var?] başlıklı gençler için Tate podcastini kaçırmayın. İki Tate küratörü "sanatçının kendi bokunu konservelemeye çalışırken karşılaştığı sorunları" samimi bir biçimde tahlil ediyorlar. Sonunda da çok etkileniyorlar: "Hâlâ bilimin açıklayamadığı bir şey yapmış olması sanatçı adına büyük başarıdır. Fikir yaşamaya devam ediyor. Harika bir fikirdir." Öyle amaçlanmamış ama tam bir komedi [w/s listen what's inside the can manzoni].

Manzoni'nin arkadaşı Enrico Baj'a göre bu doksan teneke kutu "sanat dünyasıyla, sanatçılarla ve sanat eleştirmenliğiyle dalga geçen bir meydan okumaydı". Baj'ın iddiasına göre, sanat, bürokrasi ve güzelliğe "hâkim kültürün boş ve biçimci tezahürlerinden" Manzoni şikâyetçiydi. Sorun şu ki artık *Merda d'artista* gibi hareketler kurumsal sanat bürokrasisi tarafından kabul edilir hale gelmiştir. Bunun en açık göstergesi 2002 yılında satın alınan Manzoni ile ilgili olarak gazetecilerin sordukları sorulara Tate Gallery'nin verdiği resmi yanıtta görülebilir. *Kutu 004* "çok düşük bir maliyetli, çok önemli bir alımdır" diyen sözcüye göre Manzoni "inanılmaz derecede önemli bir uluslararası sanatçıydı. Çalışmasıyla yaptığı 20. yüzyıl sanatının, eser sahipliği ve sanatın üretimi gibi geçerli meselelerini incelemekti". Sonra zerre kadar ironi yapmadan ekledi: "Çok ufuk açıcı bir iş." *O da var demeyin!**

Tate'in bu alımı için yaptığı mizahsız savunma hazır nesnenin inişe geçmesi ve düşüşünde hazin bir ders de içerir. Hazır nesneler, Marcel Duchamp tarafından, barındırdıkları nüktenin ve ironinin kıymetini bilmekten aciz bir sanat dünyasına sunulmuş nesnelerdi. Ciddiyetle karşılanmaları onları daha da eğlenceli ve etkili kıldı. 1917'den bu yana başlangıçta zekice olan hazır nesne fikri bütün sanat dünyasına yayıldı ama aynı körelmiş değerler kurumsal alanda hâkim konumdadır. Manzoni'nin durumunda bulunabilecek tek mizah unsuru *Merda d'artista* serisinden alımlar yapanların birçoğunun kötü kaderidir: Sessizce ama ne yaptığının tamamen bilincinde olarak, Manzoni konserveleri düzgün yapmadı. Müzeler ve koleksiyonerler tarafından satın alınanların en az yarısı sonunda patladı.

---

* Ufuk açıcı diye aktarabileceğimiz *seminal* sıfatı İngilizcede aynı zamanda sperm içeren, spermle ilgili anlamına geliyor. (ç.n.)

Bölüm 9
Estetik Değerlerin Olumsallığı

I

Immanuel Kant, muazzam ve aç bir akla sahip olan bu adam, kendini bir 18. yüzyıl kozmopoliti (Yunanca *kosmopolitês*, dünya vatandaşı) olarak görüyordu. Memleketi Königsberg'den dışarı hiç çıkmamış olmasına rağmen, zihni tüm insan bilgisini ve deneyimini dolaştı. Felsefenin ötesinde bilime ve insana dair olan farklı konularda etraflıca çalıştı ve yazdı. Astronomide güneş sisteminin oluşumuna dair hâlâ makul kabul edilen bir süreç tanımlamış ve yıldızların arasında bulanık bir halde görülen nebulaların bizim Samanyolumuz gibi ama çok uzaklardaki galaksiler olabileceğini ortaya atmıştı. Kuzey ve Güney Amerika'nın fiziki coğrafyaları hakkında çok önemli yazılar; Hollandalıların, Arapların, İspanyolların, İngilizlerin, Fransızların, İtalyanların ve Almanların ulusal

karakterleriyle ilgili eğlenceli açıklamalar yazmıştı. Müziğe karşı özel bir ilgisi yoktu ama görsel biçime yatkınlığı vardı (ama ilginç şekilde renk buna dahil değildi). Şiirden anlar ve İngiliz romanlarını severdi. *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde büyük estetik kuramını oluştururken tekrar tekrar Karayip yerlileri, İrokualar, Maoriler gibi kabile halklarının sanatlarına göndermelerde bulunarak okurlarını Avrupamerkezci önyargılarından kurtarmaya, böylece sanatın insan türünün tamamı için ne anlama geldiğine dair daha evrensel bir kavrayış sunmaya çalışır.

Kant, Hume ve Aydınlanma çağındaki mirasçılarına göre, en kıymetli değer ve ilgilerimizin kültürel değişkenlerin ürünü olabileceğini anlamak, düşünsel gelişmişliğe erişmenin bir parçasıdır. Bunların "bizim" olmasının sebebi sadece nerede ve ne zaman doğduğumuz gibi kültürel olumsallıklardır. Bunun tersine parokyalizm annenizin dizinin dibinde öğrendiğiniz değerleri mutlak doğruları olarak alır ve bunlar başka insanların (ve onların annelerinin) değerlerinden hiç tartışmasız üstündür: Benim dinim tek doğru din, yalnızca benim âdetlerim rafine ve medeni, sadece benim dilim şiir yazmaya müsait, benim müziğim en güzel müzik gibi. Her kültürün kendi değer ve inançlarını özel ve ayrıcalıklı görmesi, Yunanların dikkatini çekmişti ama ancak Aydınlanmada nesnel incelemenin konusu oldu. Avrupalı entelektüeller için gelişme kaçınılmaz olarak kültürel görecelilik yönünde gerçekleşti. 20. yüzyıla geldiğimizde kültürel görecelilik insani ve sosyal bilimlerde hâkim ideoloji olarak yerini sağlamlaştırmıştı.

Charles Darwin'in keşifleri, Aydınlanmanın kültürel dünya için tanımlamış olduğu olumsallık düşüncesini, biyoloji ve insan psikolojisi alanlarına taşıdı. 18. yüzyıl düşünürleri farklı kültürlerdeki sonsuz çeşitlilikteki inanç ve değerlerle hepsinin altında yatan kalıcı, değişmeyen, Tanrı vergisi insan doğası arasında bir karşıtlık kurmuşlardı. İnsan doğasının kalıcı olduğu düşünülüyordu ama kültür yaratılıyordu. Darwin, kültürün tarihi olumsallığı düşüncesine katılıyordu. Ancak ortaya koyduğu evrim kuramı, kültürel değerlerin ele alınışına tamamen yeni bir unsur ekledi. Bu kültürel değerler nasıl kısmen tarihi olumsallıkların ürünüyse, aynı şekilde altlarında yatan değişmez, doğuştan gelen içgüdüler, ilgiler ve tercihler de bir bakıma kaza eseri, *tarihöncesi olumsallığın ürünleridirler*.

20. yüzyılda birçok kültür ve sanat kuramcısı önceki dönemlerin kültürel görecelilik fikirlerini genişleterek her şeyi kapsayan bir toplumsal inşacılık haline getirdiler. Genel görüşe göre sanatsal anlamlarımızın ve değer biçmelerimizin sadece *bir kısmı* değil *tamamı* tarihin ve kültürün kazalarından gelişigüzel türüyordu. Normal bir kültür kuramcısı için görünüm şu hale geldi: Şüphesiz bedenin biyolojik yapısı -kan hücreleri, organları, kas yapısı- DNA ve RNA tarafından belirleniyordu. Darwin ve biyologların hakkı o kadar veriliyordu. Ancak kültür tamamen farklıydı. Boş bir zihinsel levhaya işlenen özgür yaratıcılık âlemiydi. Kültür insani bilimlerin rakipsiz hâkim olduğu, biyolojinin dokunmadığı bir alandı. Stephen Jay Gould gibi kendini adamış bir Darwinci bile kültürel yaşamın tarihten türediğini ve tarihöncesi adaptasyonlar yoluyla anlaşılamayacağını söyledi. Bu nispeten serbest bir kültür üreticisi olarak boş levha zihin tanımı, böylece Darwinci evrime biyolojinin tamamını ve belki algısal psikolojinin basit bilmecelerini bırakırken insani bilimlerle anlam, duygu ve estetik deneyimi kendine saklamış oldu.

Düşünsel tarihin bu şekilde gerçekleşmesinin sebebi biraz da kültür ve anlama boş levha yaklaşımının modernist ideolojinin önemli yönleriyle mükemmel bir uyum içinde olmasıdır. Geçtiğimiz yüzyılın başlarından itibaren, modernist ressamlar, yazarlar, besteciler ve sanat kuramcıları, izleyicinin direnç göstermesinin yaratıcı uğraşın ne kadar önemli olduğuna işaret ettiğini düşünerek kendilerini avuttular. Modernistler, geriye dönüp 19. yüzyıla baktılar ve burjuva dinleyicilerin Beethoven'ı çirkin ve uyumsuz, Manet ve Baudlelaire'i yakışıksız, Wagner'i saçma, Flaubert'i itici bulduğunu ama zamanla dehalarını takdir etmeye başladıklarını gördüler. Hatta avangard sanatın bütün büyük örnekleri halkın geneli anlayana kadar reddedilmişti. *Bahar Ayini*'nin prömiyerinin hikâyesi bu yüzden modernizmin neyin iyi neyin kötü olduğuna dair en sık hatırlanan öyküsüdür: Bir zamanlar isyana yol açacak kadar ölçüsüz ve anlaşılmaz olan, bilgi ve alışkanlık yoluyla gün gelip şaheser olarak kabul görebilir. Modernizm böyle olaylardan yola çıkarak genel bir kurala ulaştı: *Yeni müzik ve sanat türlerine uyum sağlayabilmemizin kesinlikle hiçbir sınırı yoktur.*

Boş levha psikolojisiyle bir araya gelince, modernizm savunucuları Dadacı deneyleri göstererek algılanan her nesnede güzelliğin

bulunabileceğini, her deneyimden estetik haz duyulmasının "öğretilebileceğini" iddia ettiler. Bu gerçek bir kere anlaşıldıktan sonra, Ingres, Mozart veya Jane Austen'dan nasıl tat alıyorsak hep beraberce resimde saf soyutçuluğun, atonal müziğin, şiirde rastgele kelimelerin sıralanmasının, *Finnegans Wake*'in ve hazır nesnelerin tadına varacağız diye umuyorlardı. Yeterince zaman verilip alışılması beklenince "zor" modernist resim, edebiyat ve müzik popüler hatta kültürel olarak egemen hale gelecekti. Anton Webern'in özlemle hayalini kurduğu gibi, bir gün işbaşındaki postacının ıslıkla atonal bir ezgi çaldığı duyulabilirdi.

Diğer yandan Darwinci açıdan bu tür savların merkezinde hayati öneme sahip bir hatalı çıkarım bulunur. Kültürün çok çeşitli estetik beğeniyi tasdik edip yaygınlaştırdığı doğru olsa da, bu her şey için bize bir beğeni kazandırabileceği anlamına gelmez. Aynı şekilde, eğer gelecekte hiçbir postacının ıslıkla Schoenberg'in ton dizilerinden birini çaldığını duymazsak, sebebi illa ki kültürünün postacıyı atonalliğin güzelliklerinden mahrum bırakması olmak zorunda değildir. Evrimsel estetiğe göre, insan doğasının insan kişiliği ve beğenileriyle ne elde edebilecekleri konusunda kültür ve sanata sınırlar çizer. İnsan doğasının olumsal sınırları sanattaki bazı şeylerin beğenilmesinin yalnızca zor değil tümden imkânsız olmasına sebep olabilir.

18. yüzyılda donanımlı ve dünyadan haberdar herhangi bir gözlemci estetik beğeninin tarihsel koşullarla nasıl ilgili olduğunu veya bu koşullarca belirlendiğini görebiliyordu. Ama sanat üzerine düşünme yollarının genişletilmesi veya kapsamının artması, Darwinci evrimin kültür alanından insan doğasının hâkimiyet bölgesine uzatmasıyla oldu. Kültürel yapıların uçsuz bucaksız âlemini yaratan zihnin temelini oluşturan ilgiler, tercihler ve nitelikler insanın tarihöncesinin ürünleridir. Sanat büyük ölçüde kültürelmiş gibi görünebilir ama onun koşullarını oluşturan sanat içgüdüleri öyle değildir.

II

Kültürel değerlerimizin tesadüfi olumsallığını kabullenmekte hiç zorluk çekmeyiz. Birkaç rastgele örnek vermek gerekirse mesela Yunanlar Maraton muharebesinde yenilseydi, İskenderiye Kütüphanesi yakılmasaydı, Amerika kolonilerinin resmi dili olarak

Almanca kabul edilseydi (neredeyse oluyordu), Shakespeare çocukken ölseydi, Schubert yetmiş yaşına kadar yaşasaydı veya Hitler Sovyetler Birliği yerine Britanya'yı işgal etseydi hayatlarımız veya kültürlerimiz ne kadar farklı olurdu bir düşünün. İnsan tarihi ve kültürü bilinen bilinmeyen sayısız kazaya veya karara tabidir. Öyleyse insan tarihinde kaçınılmazlığa çok az yer kaldığı söylenebilir.

Eğer insan tarihinde kader olacak herhangi bir şey varsa sebebi genetikle belirlenmiş değişmeyen insan doğasının sürekliliğinin etkisidir. Eğer *bu* farklı olmuş olsaydı, örneğin, insan toplumsallığı farklı şekillerde gelişmiş olsaydı, o zaman tarih hayal edemeyeceğimiz yönlere gidebilirdi. Darwin'e kadar, çoğu düşünür insan doğasını Tanrı vergisi ve sabit olarak ele alıyordu. Darwin, insan doğasının da bir tarihi, daha doğrusu bir tarihöncesi olduğunu gösterdi. İnsan doğasının da tarihsel kazalara ve şans eseri etkilere tabi olduğunu ama bunların ancak varsayımlarda baştan inşa edilebilecek kadar uzak bir geçmişte kaldığını açıkladı. İnsan vücudunun birçok özelliği evrimin rastgele yan yollara sapmasının sonucudur. İnsan elinin ileri bakan dört parmak ve karşı duran başparmaklı yapısının izini önceki türlerde geriye doğru takip edebiliriz. Yani beş parmak artı bir başparmak veya Mickey Mouse gibi üç artı bir başparmak sahibi olmamız imkânsız değildi. Evrimsel geçmişimizin karanlığında bir yol ayrımında, bizi bugün sahip olduğumuz ele taşıyan öncül bir tür vardır. Ama her şey başka türlü de olabilirdi. Aynısı sanat içgüdüsü de dahil olmak üzere psikolojik insan doğasını teşkil eden içgüdüler için de geçerlidir.

Sanat içgüdüsünü anlamak ve genel özelliklerinin muhtemel işlevlerini çözümleyebilmek için tarihöncesindeki olumsallığını da anlamamız, yani gizemlerini, hakkında bilebileceklerimizin sınırlarını anlamamız gerekir. Bu amaçla iki türlü algısal deneyimi, koku ve notalı sesi, potansiyel sanat biçimi olarak sundukları açısından karşılaştıracağım. Bu tartışma evrimsel estetiğin iki önemli özelliğini gösterecektir. Birincisi insanın her duyu organının gelişmiş bir sanat biçimine temel sağlayamayabileceği, ikincisi de yüksek sanat olacak kadar gelişmiş bazı duyusal deneyimleri neden belki de asla bilemeyeceğimizdir.

Sanat felsefecileri Larry Shiner ve Yulia Kriskovets, koku alma duyusuna dayalı sanatın, sanat kuramcıları tarafından hiç adil olamayan bir şekilde görmezden gelindiğini ama koku sanatının "emekleme çağında" olduğunu ve sanatın geleceğinde kendine sağlam bir yer edineceğini öne sürdüler. Eğer bu fikir size şaşırtıcı geliyorsa Shiner ve Kriskovets bu şaşkınlığı "daha aşağı olduğu düşünülen koku, tat ve dokunma duyularına karşı beslenen ve bu duyuların estetik düşünce için uygunluğunun reddine yol açan eski bir felsefi önyargının sonucu" olarak değerlendirirler.[1] Modern zamanlarda da bu önyargı devam eder. Platon ve Aristoteles'ten bu yana felsefeciler kokuyu "itibar, düşünsel güç ve zarafet bakımından görme ve duyma yetisinden aşağıda konumlandırmıştır". İnsanın hayvani doğasına en yakın duyusu olması sebebiyle, geleneksel olarak ciddi estetik ve sanatsal değerlendirmenin dışında tutulmuştur.

Peki, ama Shiner ve Kriskovets'in ortaya koyduğu gibi bir sanatsal araç olarak ciddiye almamızı engelleyen "kokuya karşı bir önyargı" var mıdır? Kültüre genel olarak baktığımda sadece bir duyu olarak kokuya karşı bir önyargı görmekte zorlanıyorum. Parfüm yaygın bir şekilde reklamı yapılan ve satılan bir üründür. Gazete ve dergilerin yemek sayfaları yemeklerin ve şarapların aromalarını anlata anlata bitiremez. Araba üreticileri sattıkları yeni araçların aynen galerideki gibi kokmasına dikkat ederler. Hatta otel zincirleri, lobi ve koridorlarına hoş ama tuhaf bir farklılığı olan kokular sıkarak düzenli müşterilerinin koku duyularıyla bağlantılı anılarını harekete geçirmeyi amaçlarlar. Eczanelerde ve marketlerde günlük yaşamdaki kimi kokuları vurgulamak, kimilerini ortadan kaldırmak veya yenilerini eklemek için devasa bir uluslararası araştırma ve üretim endüstrisinin ürünü olan sayısız sprey ve karışım satılır.

Dahası insanın koku duyusu oldukça keskin ve ayırt edicidir. İnsanların binlerce farklı koku molekülünü tanıyabildiği söylenir ki bu burnun farklı duyusal verileri birbirinden ayırt etmekte en az göz veya kulak kadar başarılı olduğu anlamına gelir.[2] Bazı

---

1. Bkz. Shiner ve Kriskovets (2007). Yiyecekle ve dolayısıyla kokuyla ilgili son zamanlardaki felsefi açıklamalar arasında Korsmeyer (1999) ve Telfer (1996) da bulunur.
2. 30.000 rakamı normal bir insan burnunun ayırt edebileceği tekil kokular için tahmini bir sayı olarak telaffuz edilir. Doğru olduğu kabul edilegelmiş bu bilginin izini

meyvelerden veya çiçeklerden, özellikle de insanların koku duyusuna hitap etmek üzere evcilleştirilmiş kültür bitkilerinden yayılanlar gibi kokular doğal olarak insanlara hoş gelir. Shiner ve Kriskovets "kokunun tamamen duyusal olan, bilişsellikten uzak karakteri", sanat kuramı bağlamında düşünülmesine engel olmuştur diye düşünür ama bu doğru olamaz. Tersine, insanlar için tek bir kokuda, tek bir renk veya sesten bekleyebileceğinizden çok daha fazla bilişsel veri potansiyeli vardır. Kokular kızaran etin çekici aroması, cinsellik içeren feromonların gizli çekiciliği, bebeklerin tuhaf bir hoşluğu olan kokusu veya bozulmuş yiyeceklerin mide bulandırıcı kokusu gibi önemli bilişsel sinyaller olarak işlev görürler. Koku alma duyusu insan beyninde diğer memelilerdeki seviyelere gelecek kadar gelişmemiş (bizim kırk bin koku reseptörümüze karşılık bloodhound ırkı köpeklerin iki milyar adet vardır) ve gerçekten de ön insan atalarımızın beyinleri büyüyüp bize dili kazandırınca insanın koku duyusu körelmiş olabilir. Yine de, koku duyusu insan yaşamında bugün hâlâ önemini korumaktadır.

Geleneksel olarak tarih boyunca ve kuşkusuz tarihöncesinde de görme ve işitme duyularına, insanın hayatta kalma araçları olarak koku duyusundan çok daha fazla önem atfedilmiş olması yersiz değildir. İki ayak üzerinde yürüyen avcı-toplayıcı atalarımızın savanada uzakları gözleyerek av hayvanlarını veya yırtıcıları aradığını ya da geceleyin ormanda ayak altında çıtırdayan kuru dallara kulak kesildiğini hayal edebiliriz. Bunlar gözlerin ve kulakların sağkalım değerini gösterir. Burun da bilgi ve dolayısıyla sağkalım değeri sağlamış ama bu aynı düzeyde olmamıştır. Bugün hâlâ bazen "anladım" yerine "gördüm" kullanırız ve bilgi ile ilgili kelime dağarcığı ışık ve görüş içeren benzetmelerle doludur. Diğer yandan "duydum" daha çok ikinci el bir bilgi iması içerirken "kokladım" gibi bir kullanıma bilgiyle ilgili kelimeler arasında, şüphe veya hafif bir ironi kastedildiği zamanlar dışında ("Burnuma kötü kokular geliyor") neredeyse hiç rastlanmaz. Renkler ve seslerin aksi-

---

süren Avery Gilbert sayesinde, aslında kaynağı belirsiz bir söylenti olduğu ortaya çıktı. Hiçbir araştırmacı binlerce kokuyu bir araya getirip bunları bir insan denek havuzuna uygulamaya çalışmamıştır. Bkz. Gilbert (2008), s. 1-5. Gilbert, Mike Todd Jr.'ın Smell-O-Vision'ıyla doruğa ulaşan, sinema filmlerine koku öğesi katma girişimlerinin tarihini anlatır. Koku aslında ilk kez 1906 yılında, Pasadena Tournament of Roses Parade ile ilgili bir haber filmine eşlik eden gül kokusuyla filmle tanıştırılmıştır; bkz. Gilbert (2008), s. 147-69.

ne kokular büyük oranda çekicilik ve iticilik etrafında şekillenir. Tek tek kokular, "ağız sulandırıcı" veya "seksi" veya "iğrenç" olabilirler. Tek tek renklerin veya seslerin böyle bir özelliği yoktur. Özellikle sırf sağkalım söz konusu olduğunda tiksintiyle ilişkili olan kokular büyük ihtimalle evrimde en önemli olanlardır. Afrika sırtlanı veya diğer leş yiyen memelilerin aksine insan sindirim sistemi çürümüş etle birlikte gelen bakterilerin yarattığı tehlikelerle başa çıkacak şekilde evrilmemiştir. Bu yüzden çürük ete gösterilecek aşırı ters tepki hayati öneme sahip bir evrimsel sağkalım aracıdır.

Bununla beraber, koku alma duyusunun hayati önemini, farklı kokuları birbirinden ayırabilme yeteneğini ve birçok kokunun kendi başına da güzel olduğunu göz önünde bulundurursak, kokunun büyük bir sanat geleneği için araç haline gelmiş olması gerekirdi diye düşünebiliriz. Üç büyüklerle, yani görsel sanatlar, dil sanatları ve müzik ile dansla eşdeğer bir sanat biçimi haline gelecek kadar gelişmesini beklerdik. Bunun gerçekleşmemiş olması aslında her felsefeciye şaşırtıcı ve mantığa aykırı gelmelidir ama ilginçtir ki çok az bilimsel veya felsefi yoruma konu olmuştur. Bu konu üzerine kayda değer bir deneme Monroe Beardsley'nin *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* [Estetik: Eleştiri Felsefesindeki Sorunlar] adlı kitabındaki bir paragrafta bulunabilir.[3] Beardsley, bir sanatsal araç olarak kokunun asıl probleminin müzikal tonların aksine "kendi içlerindeki ilişkiler" yoluyla sıralanamamalarıdır. Müzikal perdelerde bir nota her zaman bir diğerinden aşağıda veya yukarıdadır. Gamlara ve oktavlara ayrılabilir, yükseklik ve süreklilik bakımından sıraya konarak düzenlenebilirler. Koku bu tür bir rasyonel düzenlemeye izin vermez. Beardsley "tuşlarına bastıkça havaya parfüm veya brendi kokusu, yeni biçilmiş ot veya balkabağı turtası aroması yayan bir org" düşünmemizi ister. Böyle bir enstrüman nasıl yapılabilir diye de sorar.

> Piyanonun tuşları yükselen notalara göre düzenlendiğine göre tuşları hangi ilkeye göre düzenleyeceksiniz? Bir araya geldiklerinde armonik ve hoş olacak sistematik, tekrar edilebilir, düzenli kombinasyonları aramaya nerden başlayacaksınız? ... Bazı kokular muhakkak ki diğerlerinden

3. Beardsley (1958), s. 99. Robert Parker'ın burnu efsanedir. Bkz. Willam Langewiesche'nin klasik *Atlantic Monthly* yazısı [w/s robert parker million dolar nose]. Sibley'nin koku açıklaması için bkz. Sibley (2001).

daha hoştur. Ama göründüğü kadarıyla bu duyusal alanlar içerisinde denge, zirve, gelişme veya örüntü sahibi estetik nesneler inşa edebilecek kadar yeterli bir düzen yoktur. Tat senfonileri ve koku sonatları olmamasının sebebi budur, koku ve tat alma duyusunun görme ve işitmeye kıyasla "aşağı duyular" olması değildir.

Beardsley kokunun bir sanat aracı olmasının önündeki engeli kısmen tanımlamıştır ama mesele bir sistemleştirme eksikliğinin ötesinde gibidir. Evet, kokular rasyonel bir sisteme oturmamaları açısından oktavlar, beşli aralıklar, konsonanslar ve disonanslar bulunan seslere benzemez ama renklerden çok farklı da değildir. Görsel spektrum kesinlikle sistematiktir ve bunu bilmek için de gökkuşağının incelenmesi veya Newton'ın ışık tayfını göstermesi gerekmemiştir (perspektifin keşfi, resim tarihi açısından tayf sıralamasının keşfinden çok daha önemli olmuştur). Renkler ve seslerdeki gibi, uyumlu koku birleşimleri de mümkündür ve yiyeceklerin bir yemeğe dönüşümü veya iyi şarap deneyimi bu kokulara dayanır. Yine de, en iyi yemek veya şarap deneyimlerini *İlyada* veya *Guernica* ile yan yana koyacak insan pek çıkmaz. İyi yemek veya güzel şarap deneyimleri hayatın en kıymetli ve zevk veren anları olabilse de. Neden?

Deneyimi yaşayan zihinde, bir estetik yapının yaratılmasında hafıza çok önemli bir rol oynar. Beardsley tekrarlanabilirlikten, dengeden ve örüntüden bahseder. Müzik, şiir ve kurmacada tekrarların ve örüntülerin kavranabilmesi için kelimeler, notalar, sekanslar, melodik parçalar, kurmaca olaylar vs gibi tek tek unsurları uzun süreler boyunca hatırlayabilmeniz gerekir. Beş yüz sayfalık bir romanın sonunda gerçekleşen olaylar en başında olanları yansıtabilir veya ortalardaki bölümlere farklı bir açıklama getirebilir. Müziğin eğitim görmemiş, sıradan bir şekilde algılanması bile, tek bir parça yüzlerce unsurun hatırlanarak hayali olarak düzenlenmesini gerektirebilir. Normal bir insanın hafızası ömür boyunca biriktirilmiş inanılmaz miktarda melodi, akort, ritim gibi anlamlı bir şekilde düzenlenerek üretilmiş müzikal sesle doludur. Genel olarak anlatıma dayalı, müzikal ya da diğer zamansal sanatların etkisi, bir eser hayal gücünde tecrübe edilirken unsurlarını ayırt edip nasıl düzenlendiklerinin görebilme yeteneğine bağlıdır.

Koku hayal gücünde bu şekilde bir düzenlemeye direnç gösterir. Elli kelime veya elli nota duyup bunların bir araya gelerek bütün

bir hayali deneyimi nasıl ortaya çıkardıklarını anlayabilirsiniz. Eğer bu unsurlar bir şiirin veya müzikal eserin başlangıcıysa birbirlerinden ayrı olacaklar ama tek tek taşıdıklarından daha anlamlı bir hayal gücü deneyiminde birleşeceklerdir. Öyleyse hayal gücünüze bir sanat eseri olarak sunulmuş, birbirini takip eden elli farklı kokudan oluşan bir deneyim hayal edin. Bunlar tek başlarına aromalar veya karışımlar olabilir. Kelimelerin semantik alanlarının aksine kokular birbirini bozduğu için, deneyime dayalı ayrımlar yapmak gerçekten çok zor olacaktır. Kırk birinci, kırk ikinci kokulara geldiğinizde yedinci, sekizinci ve dokuzuncu dizilimleri hatırlayabilir miydiniz? İnsan zihni bu farklı deneyimleri tarafsız tefekküre müsait hayali bir bütüne yerleştirmek üzere eğitilebilir mi?

Bu imkânsız görünüyor. Kokuya dayalı bilgileri işleme şeklimiz notaların, kelimelerin hatta belirli sanatsal bağlamlarda renklerin bile anlamlarını işleyişimizden farkı şekilde evrilmiştir. Profesyonel parfümcülerin normal algıyı aşacak ayrımlar yapabildiğinin ve şarap uzmanı Robert Parker'ınki gibi böyle olağanüstü bir burun ve koku hafızasına sahip olmanın insan için mümkün olduğunun farkındayım. Kokunun çok kuvvetli bir şekilde anıları canlandırabileceğini de kabul ediyorum. Sadece Marcel Proust değil, neredeyse herkesin zihni çocukluk anılarına taşıyacak yiyecekler ve aromalar bilir. Ancak bir sanat eserini hayal gücüne sunmak ve zihinde tekrar canlandırmak için gerekli olan bu yoğun ve müthiş özellik değildir. Kelimeler ve tonların bir şekilde zihinde, aromalarınsa bedende olduğunu bu yüzden kokunun asla yüksek sanat için malzeme sağlayamayacağını söylemek çok çok eksik kalır. Asıl mesele daha ziyade bizim kokuları hatırlayıp estetik bütünler olarak düzenleyebilme yeteneğimizdir.

Bir sanat aracı olarak kokunun bir sorunu daha vardır: Kişisel çağrışım ve nostaljinin ötesinde duygular uyandırıp ifade edememesi. Renklerin aksine kokuların kendilerine ait isimleri yoktur. Her zaman neyin kokusu olduklarıyla anılırlar (vanilya, portakal çiçeği, sıcak ekmek, ıslak köpek, yanmış kibrit, asfalt, biberiye, çam dumanı, çilek, sarımsak vs). Herkes bir kokuyu başka deneyimler veya duygularla ilişkilendirebilir (örneğin, yanan tütsüyü diniyle). Ama gariptir ki kokular, müzik yapıları veya anlamlı bir şekilde renklendirilmiş resim türlerinin aksine kendi özlerinden kaynaklanan duygular barındırmazlar. Felsefeci Frank Sibley de koku ve

tatlar "ister istemez sınırlı kalırlar: Büyük sanatların aksine aşk veya nefret, üzüntü, neşe, dehşet, acı, özlem veya keder gibi duygularla anlamlı bağlantıları yoktur" diyerek bu noktaya katılır. 3. bölümdeki küme ölçütlere dönecek olursak, koku deneyiminde duygusal doygunluğun veya bireyselliğin ifade edilmesinin eksikliği kokunun bir gün müzik, resim, drama veya edebiyatla birlikte kendi başına ayakta durabilen bir sanat biçimine ortam olmasını kesin olarak imkânsız kılar gibi görünür. Kokuların yaratılması ne kadar külfetli bir beceriyse ve ortaya çıkan sonuçlar, ister parfüm ister yemek olsun ne kadar hoş olsa da durum budur.

Sanıyorum ki bir sanat biçiminin temel gereksinimlerini karşılamak üzere eğilip bükülebilecek, işe yarar hale getirilebilecek veya uyarlanabilecek her şey zaten sanat yapmak üzere değiştirilmiştir. İnsan zekâsı ve yaratıcılığının, bitip tükenmez bir zevkleri sanata dönüştürme arzusuyla birleşmesi bunu kaçınılmaz yapmıştır. Bu geç evrede artık koku sanatı lehine akademik girişimlerde bulunmak, evrimdeki önemine ve sağlayabildiği zevklere rağmen kokunun neden kendisi sanat malzemesi olmamıştır sorusuna yanıt aramak kadar ilginç değildir. Dahası, sanatsal deneylere ve akademik kuramcıların umutlarına rağmen, kokunun bir yüksek sanat geleneği haline geleceği yönünde hiçbir somut işaret yoktur.

Ses

Diğer yandan müzik üstün sanat biçimlerinden biri haline gelmiştir. Tarih boyunca tüm kültürlerde bebeklikten itibaren doğal bir ilgi odağı, birçok insan için de ömür boyunca devam eden bir zevk kaynağıdır. Üstelik bu, müziğin aracı olan notalı sesin doğal seçilimde sağkalım için akla gelebilecek neredeyse hiçbir önemi bulunmamasına rağmen olmuştur. Ağaçlardaki rüzgâr hışırtısı, yıldırım gürültüsü, kıyıya vuran dalgalar ve akarsuların çağlaması gibi doğanın sesleri çoğunlukla beyaz gürültü varyasyonlarıdır. İnsanların duyabileceği tek ortak doğal perdeli ses kaynağı kuş ötüşüdür. Buna birkaç memeli ve sürüngen türünün ulumaları ve çığlıkları da eklenebilir. İnsanlar birçok hayvanın sesini hiç duyamazlar. Zaten kuş ötüşlerini ve hayvan çığlıklarını bilmenin getirebileceği potansiyel adaptif avantajlar, müziğin bütün kültürlerde insan zihni üzerinde koruduğu etkisini açıklamaya yaklaşamaz bile.

Bizzat Charles Darwin "şarkı söyleme veya müzik yetisi ve sevgisini" insan türünün "en gizemli" özellikleri arasında saymış ve *İnsanın Türeyişi*'nde müziğin kökenlerine geniş yer vermiştir. Doğal seçilim bakımından gereksizliği ve gösterişliliği, Darwin'i müziğin cinsel seçilimin bir ürünü olduğunu, insan öncesi ataların çiftleşme ve rekabet çağrılarından geldiğini düşünmeye sevk etmiştir. Bu görüşü savunmak için cinsel seçilimin bariz meselelerinin ötesine geçerken bir yandan da potansiyel bir sanat biçimi olarak müziği inceleyen iki gözlem yapar:

> Müzik bizde çeşitli hisler uyandırır ama bunlar korku, dehşet, öfke vs gibi fena hisler değildir. Şefkat ve sevgi gibi daha zarif duygular uyandırır ve bunlar da olduğu gibi duygusal bağlılığa geçerler. Çin vakayinamelerinde şöyle der: "Müzik cenneti yeryüzüne indirme gücüne haizdir." Aynı şekilde zafer hislerimizi ve ihtişamlı savaş hevesimizi coşturur. Bu güçlü ve karışık duygular gayet tabii bir yücelik hissi doğurabilir.[4]

Tahmin ediyorum ki Darwin bir korku filminde müzik kullanılmasına itiraz etmezdi. Sadece nasıl öfke veya endişe müzikle üretilemezse, aynı şekilde bir dramatik hikâyenin yaratacağı saf korku etkisinin müzikle üretilemeyeceğini iddia eder. Müziğin doğal zemini, cinsel seçilimin bir adaptasyonundan bekleneceği gibi, romantik ilişkilerdir. Gerçekten de "Aşk, hâlâ şarkılarımızın en yaygın konusudur" diye ekler.

Darwin'in tarif ettiği ikinci bir ilişki de müziğin dille, özellikle de halk önünde dil kullanımı anlamında hitabetle olan kadim bağıdır. "Hatip canlı duygular yaşayıp ifade ettiğinde, sıradan konuşmada bile müzikal ahenk ve ritim içgüdüsel olarak kullanılır" şeklinde bir gözlem yapar. "Müziğin içimizde harekete geçirdiği veya hitabetin ahengiyle ifade edilen" duygulanımlar ve fikirler, "çok eski çağların duygu ve düşüncelerine dönermiş gibi muğlak derinliklerden beliriverirler." Darwin'in tahminlerinde gerçeklik payı olduğunu düşünüyorum:

---

4. Darwin (1896). Bu bölümler *İnsanın Türeyişi*'nin aranabilir herhangi bir versiyonunda bulunabilir: [w/s darwin descent of man Gutenberg]. "Süpersesli" önerisini Pascal Boyer (2001), s. 132 çok güzel bir şekilde ortaya koymuştur. Wallin vd (1999) ve Mithen'da (2006), yakın zamandaki müzikle ilgili başka yaklaşımlar bulunabilir.

> Eğer müzikal tonlar ve ritmin yarı insan atalarımız tarafından kur yapma dönemlerinde, her türden hayvanın sadece aşkla değil aynı zamanda kıskançlık, rekabet ve zafer gibi güçlü tutkularla heyecanlandığı zamanlarda kullanıldığını varsayarsak, tüm bu müzik ve coşkulu konuşmalarla ilgili gerçekler bir yere kadar anlaşılır olur. Hitabetin ritim ve ahenginin daha önce gelişmiş müzikal güçlerden türediğini düşünmeliyiz. Böylece müzik, dans, şarkı ve şiirin nasıl bu kadar kadim sanatlar olduğunu anlayabiliriz. Hatta daha da ileri gidip, daha önceki bir bölümde ifade edildiği gibi, müzikal seslerin dilin gelişimi için gerekli temellerden birini oluşturduğuna inanabiliriz.
> Coşkulu hatip, ozan veya müzisyen sesindeki ton çeşitlemeleri ve ahenkle dinleyicilerinde en güçlü duyguları uyandırdığında, yarı insan atalarının çok uzun zaman önce kur yapmaları ve rekabetleri sırasında birbirlerinin ateşli tutkularını kışkırtmak için aynı yolları kullandığından hiç şüphe duymaz.

Bu gerçekten makuldür. Şarkı, yani notalı tonlarla ritmik bir şekilde ifade edilen konuşma, evrenseldir ve en basit müzikal biçim olduğu çok açıktır. Ama enstrümantal müziğin de dille paylaştığı, çoğu zaman fark edilmeyen önemli bir özellik vardır. İnsan beyninin dil tanıma mekanizması temelde seslileri, yani saf ve basit tonları, daha karmaşık olan ve sessizlerle birleştiğinde devasa bir dilsel ihtimaller âlemi yaratan sessizlerden ayırır. Bu sayede insan konuşmasını diğer gürültülerden ayırt etmekle kalmaz, aynı zamanda sayısız küçük işitsel ayrım yapabiliriz. Yalnızca şarkı söyleyen insan sesi değil enstrümantal müzik de böyle çok küçük ve ince farkları algılayabilme yeteneğinden faydalanır. Müzikal perdeler seslilerin dengidir. Bunlara "süpersesliler" de denir ve birbirleriyle beşli aralık, oktav, diyatonik dizi gibi sistematik bir ilişki içindedirler. Enstrümantal bir notanın atağının, yani saniyenin onda birlik ilk kısmının akustik olarak kulak tarafından algılanışı, bir kelimenin başlangıcındaki sessiz harfin algılanışıyla aynıdır. Sesli harfinin nasıl duyulacağının koşullarını belirler. Konuşma sırasında "pay", "bay", "ray", "say", "tay", "fay" kelimeleri arasındaki akustik fark çok çok küçüktür ve ilk birkaç milisaniyede olup biter. Dijital ses düzenleme araçlarıyla veya manyetik kasetlerle bile oynamış olanlar bilir ki, tıpkı baştaki sesli harfi kaldırınca olduğu gibi, bir notanın atağını kırptığınızda çalanın bir obua mı, keman mı yoksa klarnet mi olduğunu anlamak imkânsız hale gelebilir.

Ağızla veya bir enstrümanla üretilmiş perdeli seslerden oluşan yarı konuşmaya ritim ekler, onun üzerine de ton uyumu ve melodi yüklerseniz, bildiğimiz şekliyle müzik elde edersiniz. Müzik dikkate değer birkaç bakımdan değişik bir sanat biçimidir. Öncelikle tekrara başka hiçbir sanat biçiminin yapmadığı şekilde müsaade eder. Müzik psikoloğu David Huron, Navaho savaş dansı, Çingene, flamenko, Pencap popu, Estonya gaydası gibi dünyanın çok farklı köşelerinden elli müzik kültürünün çalışmalarını incelemiş ve "birkaç saniyeden uzun süresi olan tüm müzikal bölümlerin ortalama %94'ü eserin içinde bir noktada tekrar edilir" sonucuna ulaşmıştır.[5] Tekrar içinde tekrar bulunan çoğu Avrupa klasik eserinde bu oran daha da yüksek olacaktır. Tekrar, müzikal kompozisyon ve ifadenin esas unsurlarından biridir. Ama müzikal eserler aynı zamanda başka hiçbir sanat türünde rastlanmayacak kadar tümden tekrar edilirler. Beethoven veya Brahms senfonilerini yüzlerce kez dinlemişimdir. Ama bu akşam bu eserlerin icra edilişini memnuniyetle yeniden dinleyebilirim. Başka hiçbir sanat tekrar tekrar deneyimlenmeyi bu kadar teşvik edemez. Şiir bir yere kadar ama bir romanı veya hikâyeyi yüzlerce kez okumak pek ihtimal dahilinde değildir. Drama tekrara izin verir ama tekrar tekrar Shakespeare performansı izleme isteğimiz yeni yapımlar ve oyunculara bağlıdır. En büyük sinemaseverlerin bile film deneyiminde tekrar isteği, Haydn'dan Lead Belly'ye, Sarah Vaughan'dan Glenn Gould'a müzik kayıtlarını defalarca dinleme hevesine benzemez.

Daha önce söz edildiği gibi, çoğumuz sokakta yürürken hafızamızda bölüm bölüm veya bütün halde müzik parçaları olur. Bir parçanın başlangıçtaki notalarını duyunca çoğu zaman aklımızdan geri kalanı söyleyebiliriz. Müzik parçaları "dilimize dolanabilir" ve şiir, düzyazı veya görsel algıda nadiren yaşanacak biçimde artık sinir bozucu olana kadar yeni baştan tekrar edebilir. Hafızaya dayalı işler müzikle kolaylaştırılabilir (çocukların alfabeyi şarkıyla öğrenmesi gibi) ve felç geçirip konuşma zorluğu yaşayan insanlar çoğu zaman şarkı söyleyebilirler. Müziğe hemen, hazırlıksız erişimin mümkün olması, zevkle bariz bağlantısı ve hafızamızın elverişliliği bize olağanüstü gelmelidir.

---

5. David Huron'un müzik psikolojisine beklenti ve tatmin çerçevesindeki genel bakışı (2006), müzik hakkında okuduğum en aydınlatıcı açıklamalardan biri. Tekrar tartışması s. 228-29'da, melodilerdeki aralıklar s. 339-44'te yer alır.

Hafıza ve tekrar, pop balatlarından Mahler senfonilerine kadar müzikal eserlerin yapısal biçim, melodi, gelişme, gerilim, zirve ve sürpriz gibi zevk üreten unsurlara sahip olmasına olanak tanır. Müzikten zevk alabilmek için dinleyicinin her an bir sonraki notanın, akordun, geçişin veya kadansın ne olacağına dair makul bir tahminde bulunabilmesi gerekir. Müzik dikkati yakalar ve parçanın sonraki birkaç saniyesiyle ilgili ihtimaller gösterir, sonra da bazen dinleyicinin beklentilerini onaylamak bazen de bu beklentileri boşa çıkarıp şaşırtmak suretiyle zevk verir. Müzik dinlerken zihin gerçekleşmiş olanları anbean özümser ve sonra olacakları öngörür. En büyük besteciler, tıpkı en büyük hikâye anlatıcıları gibi genellikle beklentiler yaratıp hayal etmiş olduğunuzdan daha ilginç bir şeyle bozarak ustaca bir oyun oynarlar.

Müzik kuramında estetik modernizm böyle müzik psikolojisine çok az ilgi göstermiştir. Onun yerine dinleyicilerinin eski kafalılığını eninde sonunda alt eden dahi besteciler tablosunu tercih ederek umutlarını estetik beğeninin değişkenliğine bağlamıştır. Arnold Schoenberg olayının gösterdiği gibi, bu tablonun haklılık payı olduğunu düşünmüyorum. Geleneksel melodinin yerine geçecek on iki nota yöntemiyle Schoenberg'in müziğe atonalliği getirdiği söylenmişti. Ama Huron'un işaret ettiği gibi, Schoenberg'in on iki notalı müziği atonalden ziyade *kontratonal*dir. Eğer Schoenberg rastgele on dizileri üretecek bir düzenek kurmuş olsaydı, aralarda yine sırf şans eseri tonal ilişkiler belirecekti. Ama onun ton dizileri bir ters müzikal psikoloji ilkesi üzerine inşa edilmiştir. Schoenberg dizilerini bestecinin zar atmasıyla olasılık hesabına göre ortaya çıkacak kadar tonalliğin bile önüne geçmek için özellikle yazmıştır.

Dahası ton dizilerindeki aralıklar Huron göstermiştir ki, "dünyanın her yerinde görülen ortalamanın iki katından fazladır." İster çocuk şarkısı *Mary Had a Little Lamb* ister Beethoven'ın *Dokuzuncu Senfoni*sinin koro bölümü olsun çoğu melodinin notaları ya bitişiktir ya da çoğu yerde birbirlerine oldukça yakındır. Schoenberg, olağanüstü genişlikte aralıkları olan ton dizileri yaratarak dünya ölçeğinde dikkate değer bir başarıya imza atmıştır. Huron, rutin olarak "on iki notalı müzikten daha geniş melodik aralıklar" barındıran tek müziğin İsviçre yodel söyleyişi olduğunu gösterebilmiştir. Dinleyicilerin Schoenberg'in on iki notalı bestelerini çoğu zaman "saçma" veya "dayanılmaz" bulmalarına şaşmamak gerek.

Bence Schoenberg olağanüstü müzikler yazmıştır. *Transfigured Night* [Başkalaşmış Gece] ve *Moses and Aron* [Musa ve Harun] etkileyici yaratılardır. Ama kontratonalitesinin genel olarak müzik kamuoyunda tutunamamış olması, boş levha insan zihni için bir başka müzikal şema olmadığına kanıttır. Dünya müziği kökenleri ne kadar kafa karıştırıcı olursa olsun doğal, evrim sonucu oluşmuş ilgilerin içinden doğar. Müziğin estetik etkileri dünyanın her yerde dinleyicilerin zirveleri, çözülmeleri, gerilimleri veya kadansları öngörebilmesine, sonra dinleyip bu beklentilerin karşılandığını veya bozguna uğradığını duymasına dayanır. Büsbütün öngörülemez müzik, Schoenberg'in atonalitesinin geldiği yer, dizileri ezberlemediğiniz sürece zihni artık şaşırtamaz. Eğer *herhangi bir şey* beklenebiliyorsa, hiçbir şey umulmadık olarak deneyime giremez. Öyleyse hiçbir şey şaşırtarak, sarsarak, tatmin ederek, şoka uğratarak veya başka bir yolla dinleyici memnun edemez. En dip noktada modernist kuramcılar dinleyicilerin atonaliteyi beğenmemelerini aptallığa, tembelliğe veya müzikal bilgisizliğe yormuşlardır. Ama besteciler de hata yapabilir, bütün entelektüel yönlerine rağmen, zihindeki müzik zevki pınarlarına ulaşamayan eserler üretebilirler.

III

Darwinci kuram, özellikle cinsel seçilim içerdiğinde, evrim kuramının kendisinden yola çıkarak sanatın bugün tecrübe ettiğimiz haliyle nasıl bize kadar geldiğini tam olarak açıklayabileceğimizi söylemez. Evrim bir çeşit doğa tarihi, hatta asla bilemeyeceğimiz dolambaçlı yollardan ve genetik darboğazlardan geçmiş, su yüzüne çıkarılamayacak bir tarihöncesidir.

Koku alma, yoğun duygulanımı, verdiği zevk, ayırt etme kapasitesi ve kişisel hafızayla bağlantıları sebebiyle yüksek ve kalıcı bir sanatın temeli olmalıydı. Ama tam olarak anlamadığımız sebeplerle bu olmadı. Ben bunu insan zihninin kokuları anlamlı biçimsel bütünler olarak düzenleyememesine, sonra hatırlayıp zihinde tarafsız zevkin nesneleri olarak faydalanılamamasına bağladım. Gerçek hayat deneyiminde kokular birbirlerini yok ederler, hafızada da kelimeler veya notalar gibi birbirinden ayrı diziler halinde hatırlanamazlar. Ayrıca nostalji anları yaratmada, hafızayı canlandırmada her ne kadar önemli olsalar da kokuların drama, müzik,

edebiyat veya resimden istediğimiz türden duyguları çağrıştırıp ifade edemediğine işaret ettim. Bariz sağkalım değerine rağmen koku bu yüzden hiçbir zaman bir yüksek sanat geleneğinin temeli olmamıştır. Ama buradaki "bu yüzden" herhangi bir mantıksal zorunluluğu değil insanın tarihöncesinde gerçekleşmiş, bir dizi tesadüfi evrimsel olayı ifade eder. Acayip tarihöncemiz başka yolları seçmiş olsaydı, modern insan kültüründe kokunun yeri başka olabilirdi.

Ama perdeli sesler hiçbir sağkalım amacı taşımamalarına rağmen bir büyük sanata temel oldu. Darwin'in çiftleşme çağrılarının müziğin kökenlerinde bir şekilde rolü olduğu yönündeki görüşlerinin makullüğünden ikna olmuş olsam da ilkel çağrılardan *The Art of the Fugue*'e* giden yolun haritasını tam olarak çıkarmak asla mümkün olmayacaktır. Dahası müziği cinsel seçilimin tarif ettiği gibi tamamen üreme amaçlarına iliştirmek bugün anladığımız şekliyle sanatın büyük bir bölümünü ıskalamak olur. Evet, müzik ve dansın kur yapmayla çok bariz alakası vardır. Evet, âşıklar bazı halk geleneklerinde birbirlerine şarkı söylerler. Gerçi bugün âşıklar çoğunlukla opera, müzikal ve Bollywood yapımlarındaki karakterler olarak şarkı söylerler ama bu böyledir. Aşk şarkısı doğrudan, bire bir baştan çıkarma eylemlerinden ziyade dramatik performanslarda görülür. Müzik yapımı çok zaman büyük ölçekli ve müşterektir (geniş bir izleyici karşısında koro veya orkestra). Ama sevişme tüm kültürlerde özel bir faaliyettir (Aslında bugün sanıyorum sevgililer birbirlerine şarkı söylemektense sahte bir bebek konuşmasıyla hitap ediyor veya şiir veriyorlar).

Bugün birçok müziksever için müziğin asıl cazibesinin toplu dans potansiyeli ya da aşk ile bağlantısında değil duygusal olarak sersemletici ahenk dönüşümlerinde gizli olması işleri iyice karıştırır. İtiraf etmek gerekirse burada kendimden ve müzikle ilgili kendi en derin deneyimlerinden bahsediyorum. Çocukken annemle babamın Beethoven'ın *Yedinci Senfoni*sinin Toscanini kayıtlarını, özellikle de büyüleyici anahtar modülasyonlarıyla allegratoyu tekrar tekrar dinlerdim. Ama bu söylediğim tür anahtar modülasyonlar, yani Vaughan Williams'ın *Fantasia on a Theme by Thomas Tallis*'indeki veya *Götterdämmerung*'un kapanış sayfalarındaki ya da Beethoven'ın *Dokuzuncu Senfoni*sindeki geçişleri

* Die Kunst der Fuge-Bach. (ç.n.)

öylesine görkemli hale getiren bu modülasyonlar, müzik kültürü dahilindeki çok yeni icatlardır. Bu akustik olgunun nasıl olup da zihni böyle kendiliğinden, memnuniyet verici ve zahmetsiz bir şekilde hareketlendirebildiği evrimin bir başka gizemidir.

Estetik beğeni ve ilgilerimiz rasyonel bir tümdengelim sistemi meydana getirmez, daha ziyade adaptasyonlar, adaptasyon uzantıları ve işlevini kaybetmiş çekim ve tercihlerin rastgele bir araya gelmesidir. İnsanın gözlerini, kulaklarını ve zihnini memnuniyet verip cezbetmek üzere evrilmişlerdir, mantıklı bir sistem oluşturmak veya estetik kuramcılarının düşünsel yaşamını kolaylaştırmak için değildir. Elbette birçok insan güzel diye tercih ettiğimiz her şeyin, her yerde ve tüm zamanlarda güzel olduğuna inanmayı tercih edecektir. Bu düşünceyle piyanist Louis Kentner gözlemlerinden yola çıkarak bir keresinde eğer bir Marslı bizi ziyaret edecek olsaydı medeniyetimizin neler başarabileceğine kanıt olarak kendisine Beethoven'ın piyano sonatları sunulmalıdır demişti. Bu çok hoş bir düşünce ama en küçük eleştirel incelemeye dayanamaz. Kentner Mars'taki havanın yoğunluğunu ve kulağın evrimi üzerindeki etkisini düşünmüş müydü? Marslıların perdeli sesleri anlamlı dizilimler olarak düzenlemek gibi bir mefhumları var mıydı? Diğer yandan nasıl evrildiklerini düşünürsek kim diyebilir ki Dünya'nın kokuları Marslıların aklını başından almayacak, parfümcülerin, bir böcek ilacı fabrikasının veya bir mezbahanın belirgin kokularının çekiciliğine yenik düşmeyecekler? Biz tüm evrene müzik yaptığımızı düşünüyor olabiliriz. İşin aslı sadece kendimiz için müzik yaptık.[6]

6. Gary Marcus'un *Kluge: The Haphazard Construction of the Human Mind* (2008) [*Kluge: İnsan Zihninin Gelişigüzel Yapısı*] kitabı, insan düşünüşünün kusurlarının savanalardaki evrimimizin ürünü olan, kabaca bir araya getirilmiş zihinsel şablonlardan kaynaklandığını söyler. Bu şablonlar rasyonel olarak sistematik olmaktan, hatta modern yaşama uygunluktan çok uzaktır. "Gelişigüzel", bugün bildiğimiz şekliyle sanatı meydana getiren adaptasyonlar için benim de kullandığım kelime. Kentner gözlemi başka kaynak gösterilmeden Martin Kettle tarafından *Guardian*'da 16 Şubat 2008'de alıntılanmıştır.

Bölüm 10
Sanatta Yücelik

I

Sanat hayatımızdaki tek zevk kaynağı değildir. Hatta çoğunluk için en önemlisi bile değildir. İnsanlar hobilerinden, ailelerinden ve evcil hayvanlarından, spor izlemekten, yemek ve şaraptan, siyasi hedeflerden veya koleksiyon yapmaktan da zevk alırlar. Uyuşturucu kullanırlar, dinde veya iyi arkadaşlarla vakit geçirmekte derin faydalar bulurlar. Ancak duygu kaynaklarını birleştirme arzusu, örneğin, kaya tırmanışı heyecanını seyahat zevkiyle, çocuk sevgisini ahşap işçiliğinden alınan zevkle bir araya getirme isteği, günlük seviyede tamamen tahmin edilebilir olsa da sanat kuramında birçok kafa karışıklığına yol açmıştır. Aynı zamanda hem şiir sevebilir hem de ince porselenlere bayılıyor olabilirsiniz. Ama bu

en muhteşem sanat eserinin üzerine şiir yazılmış bir tabak olacağı anlamına gelmez.

Çünkü (1) birçok faaliyet, herhangi bir şekilde yeniliğe veya kendini ifade etmeye imkân tanıma potansiyeli olan beceriler gerektirir (pasta süsleme, çim bakımı), bölüm 3'te tanımlanan yollardan bir kısmıyla kenarından kıyısından sanata dönüştürülebilirler. Ve çünkü (2) kanon olmuş sanatlar bile üst üste gelebilir ve insanın zevk aldığı geniş sanat dışı alanlarla iç içe geçebilirler. Sanatsallığı diğer zevklere doğru genişletmek için çok büyük bir potansiyel vardır. Bir başka etken daha yanlış anlamalara sebep olur: Sanatçıların, yazarların, müzisyenlerin, sıradan izleyicilerin ve akademisyenlerin, başta politik veya dini meseleler olmak üzere en çok ilgilendikleri başka alanlarla ilişkilendirerek sanatı onaylama veya gerekçelendirme isteğidir ya da tersine kendi sanat dışı ilgilerini de sanat sayarak yüceltme arzusudur.

Bu karmaşanın yarattığı tartışmalar, şu veya bu kabile heykeli veya modernist deneyler "sanat" mıdır değil midir diye yapılan bitmek tükenmek bilmez tartışmalarla birlikte, dikkatleri bu kitabın açıklamayı amaçladığı gerçekten uzaklaştırmıştır: Pembe dizilerden senfonilere, tüm kültürlerde ve tarih boyunca sanatın evrensel çekiciliği. Sanatın evrenselliğine anlam vermenin asıl yolu, savunduğum gibi, sanatı doğal bir olgu olarak, hem temelinde yatan hem de parçası olan evrim sonucu oluşmuş adaptasyonlarla anlamaktır. Ancak bu son bölümde dikkati geniş ilgi gören genel bir olgu olarak sanattan, sanatsal başarının daha nadir rastlanan zirvelerine yönlendirmek istiyorum: Evrimsel kuramın sanatsal başyapıtların en büyüklerinin niteliklerini anlamaktaki durumunu incelemek istiyorum.

II

Clive Bell'in klasik yazısı, 1914 tarihli kitabı *Art*'ın [Sanat] ilk bölümü "The Aesthetic Hypothesis"de [Estetik Hipotezi] modernist biçimciliğini savunur. Bu kısım benim için her zaman estetik tarihinin en düşündürücü pasajlarından biri olmuştur. Birçok izleyicinin, resimde temsil edilen içeriğe odaklanmak suretiyle asıl meseleyi nasıl kaçırdığını açıklayarak kendi sınırlı hatta ahmakça müzikal algılarını tanımlar. Bell, müzikten pek anlamadığını itiraf eder. Armoni ve ritmin ince ayrımlarını kaçırdığını, müzikal biçim

mefhumunun pek olmadığını söyler. Ancak arada sırada, belki bir konserin başlangıcında kendini "açık, uyanık ve hevesli" hissettiği zamanlarda bir süreliğine "hayatın önemiyle hiçbir alakası olmadan, tek başına muazzam bir öneme sahip saf bir sanat biçimi olarak" müzikten zevk alabilirdi. "Ve böyle anlarda saf görsel biçimin beni taşıdığı o sonsuz yücelikteki ruh halinde kendimi kaybederim." Normalde konserlerdeki ruh halinin bundan çok daha aşağıda olduğunu açıklar:

> Yorgun ve kafam bulanık olduğundan biçim algımın kayıp gitmesine izi veririm, estetik duygum çöker ve kavrayamadığım armonilerin içine hayattan düşünceler dokumaya başlarım. Sanatın yalın duygularını hissetmekten aciz bir şekilde müzikal biçimlerde dehşet ve gizem, aşk ve nefret gibi insani duyguları bulmaya çalışır, hoş da olsa bulanık ve bayağı duyguların dünyasında dakikalarımı geçiririm. Böyle zamanlarda yansımaya dayalı temsiller en bariz halleriyle -bir kuşun şarkısı, dörtnala koşan atlar, çocuk sesleri veya iblis kahkahaları- senfoniye katılacak olursa hiç gücenmem. Muhtemelen hoşuma gider. Bunlar sayesinde başka başka romantik his veya kahramanca düşünce silsilelerine yol açılmış olur.

Bell, böyle makbul düşünce dizilerini sanatı "hayattaki duyguların aracı olarak" kullanmanın bir yolu olarak açıklar. Ardından çarpıcı bir paragrafla sonlandırır:

> Uzun zamandır sanatı hayattaki duygular için bir araç olarak kullanıyor hayata dair düşünceler yakıştırıyorum. Estetik coşkunluğun ulu zirvelerinden sıcak insanlığın rahat eteklerine yuvarlandım. Keyifli bir yerdir. Burada eğlendiği için kimse kendinden utanmasın. Ancak yükseklere hiç çıkmamış olanlar konforlu vadilerde ister istemez kendilerini biraz mahzun hissederler. Ve kimse romansın sıcak kırlarında ve çekici kuytu köşelerinde mutluluk buldu diye sanatın soğuk, karlı zirvelerine tırmanmış olanların yaşadığı yalın ve nefes kesici esriklikleri tahmin bile edebileceğini düşünmesin.[1]

Bell, müziğin soyut olduğu şeklindeki yaygın görüşten yola çıkarak resimde soyutlamaya yönelik belirli bir kuramı savunuyor. Eğer müzikte soyutlamayı kabul ediyorsak, resimde neden kabul etmeyelim diye soruyor. Ancak en yüce sanatı deneyimleme tanı-

1. Tüm alıntılar *Art*, Bell'in (1958) ilk bölümündendir. En önemli örneklerinden bazılarını da dahil ettiğim bir web versiyonu için, bkz. [w/s denisdutton.com clive bell significant].

mı çok daha geniş bir anlam ifade eder: Sanatı konforlu duyguları yeniden üretmek veya değer verdiğimiz inançlarımızı temsil etmek için kullandığımızda, estetik cennet saydığı bir yerlere uzanıp nasıl aşağı çekildiğimizi anlatır. "Soğuk" en büyük sanat eserlerini tanımlamak için pek doğru bir kelime olmayabilir ama Bell'in dağ benzetmesi tırmanma, keşif, manzaraya ulaşma ima ettiğinden Himalayaların ihtişamı gerçekten de en büyük sanat eserleri için iyi bir metafor oluyor.

III

Ama estetik zirvelere gelmeden önce, estetik dağının mutlu mesut eteklerinden ve etrafındaki düşünsel bataklıklardan söz etmek istiyorum. Bunlar sanatın daha güçlü toplumlar inşa etmek için geliştiği veya din, ahlak ya da siyasetle özü itibarıyla bağlantılı olduğu yönündeki yaygın görüşlerdir. Bir başyapıtın ne demek olduğu sorusunun cevaplanmasında etkisi olduğu için, sanat ve zanaat arasında da ayrıma da dikkat çekeceğim. Dört savla başlıyorum.

1. Sanat esas olarak toplumsal değildir. Hem bugün hem de tarihteki grup deneyimlerinin geniş bir kısmına baktığınızda sanatsal faaliyetlerle toplumsal yaşam arasında belirgin bir ilişki olduğunu görürsünüz. Paleolitik dönemin duvarları boyanmış mağaraları tören mekânıydı ve kanıtlar grup dansının tarihöncesinden kalan bir faaliyet olduğunu göstermektedir. Bir müzikal performansın izleyicileri arasında bulunmanın verdiği paylaşılan bir haz hissi vardır. Dini törenlerdeki kutsal müzik birçok insan için son derece dokunaklıdır. Diğer yandan bir bale topluluğunun senkronize dansında değişik seviyede bir heyecan bulunabilir. Enstrüman çalanların oda müziği yapmak için gerekli yaratıcı koordinasyonda yaşadıklarıysa daha kişisel bir zevktir. Koronun tek olmuş sesine katılmanın verdiği yoğun hazzın hiçbir şeye benzemediğini birçok koro üyesinden duydum. Bunu ben şahsen bilmiyorum ama Yeni Gine ormanlarında, üzerine çalıştığım sing-singlere, gece boyunca aralıksız süren danslara katıldım ve 1990'larda Avrupa ve Amerika'da popüler hale gelen türden çılgın partilere şahit oldum. Bu olayların birbirine benzediğini söylemek kesinlikle yeterli olmaz. Benim görebildiğim kadarıyla, sing-singlerde katılımcıların yaş aralığının daha geniş olması ve partilerdeki elektronik amfi kullanımının sesi daha yüksek yapması dışında tamamen aynı faaliyetlerdir.

Bu şekilde tanımlanınca müzik ve dansın *empati*, *işbirliği* ve *toplumsal birlikteliği* artırdığı görülecektir. İnsan yoğun bir şekilde toplumsal bir türdür. İnsanlar fikir alıp veren takım oyuncularıdır ve birbirlerine eşlik etmekten, iletişim kurmaktan hoşlanırlar. Ortak amaçlara ulaşmak için karmaşık, bütünleşik toplumsal gruplar yaratırlar. Acaba müzik, dans, hikâye anlatımı ve diğer sanatlar, avcı-toplayıcı grupların toplumsal sağlığı için özellikle evrilmiş olabilir mi? Bu sağkalım değeri sanattan alınan zevkin evrenselliğini ve sürekliliğini açıklayabilir mi?

Sanatın evrimi üzerine en çok düşünmüş kuramcıların çoğu bu görüştedir. Yüz yıldan daha uzun zaman önce Emile Durkheim ahlaki kuralların, ritüellerin ve geleneklerin işlevini toplumsal birlikteliği artırmak olarak tanımlamıştır. Bu düşünce sosyal bilimcilerce birçok toplumsal faaliyetin özellikle de törensel niteliği olanların açıklaması olarak büyük oranda kabul görmüştür. Bu çizgide Ellen Dissanayake şarkı söyleme ve dans etmenin kökenlerinin sırayla konuşma, taklit ve anne-bebek oyunlarında olduğunu öne sürmüştür. Yetişkin danslarında ve diğer performanslarda gözlenen bedensel hareketler ve ritmik devinimler, çocukluktan başlayarak büyür ve toplumsal uyumu besleyerek her bir birey için bir aidiyet hissi yaratır. Törensel faaliyetler avcı-toplayıcı tarihöncesinden bugünkü kitle toplumunun aileler, kulüpler, takımlar ve dinler gibi altkültürlerine uzanır. Dissanayake "Tören, aslında bir ayrıntılar koleksiyonu veya birleşimi olan bir şey için tek kelimelik bir terimdir" der. Bu ayrıntılar "kelimelerin, seslerin, eylemlerin, hareketlerin, vücutların, çevrenin ve kullanılan eşyanın" örüntülenişi ve vurgusuyla ilgilidir ve nihayetinde sanatı oluştururlar: "Ritmik ve monoton tekrarlar veya şarkılar, şiirsel dil, sıralı hareketler veya jestler, mim ve drama tasarlanarak hatta çarpıcı bir görsellikle teşhir edilmesi." Farklı insan kültürlerinde gördüğümüz sanat dolu törenler "üstün güzellik, beceri, şaşaa ve etkileyicilik" ortaya koyarlar. Tanrıları etkilemek ve kozmosun düzeni ve anlamıyla ilgili mesajlar iletmek üzere tasarlanmış olabilirler. Ama bu sırada daha güçlü toplumlar inşa ederler.[2]

---

2. Dissanayake törenin ve dolayısıyla katılımcı sanatların toplumsal değerini çok iyi açıklar (1992), s. 43-63. Son kitabı *Art and Intimacy*'de (2000) anne/bebek etkileşiminden insan türünün tamamen gelişmiş toplumsal sanatlarına uzanan kesintisiz bir çizginin varlığını ikna edici bir şekilde savunur.

Ya da kesinlikle öyle görünüyor. Yine de sanat için bu "toplumsal uyum" açıklaması herkesi ikna etmemiştir. Steven Pinker evrimdeki *grup seçilimi* kuramıyla ilişkilendirir. Bu düşünceye göre güçlü gruplar karşılıklı mütekabiliyet sistemleri yoluyla evrilmişlerdir ve grubun boyut, yapı, işbölümü gibi nitelikleri bireyden yukarıdaki bir seviyede belirlenir. Grup seçilimi kuramına yöneltilebilecek teknik itirazları bir kenara bırakırsak, bence sanat için evrilmiş bir işlev göstermekte zayıf kalır. Öncelikle, bir güzellik nesnesi yaratmak amacıyla topluca çalışmak her zaman toplumsal bağlar inşa etmez. Leo Tolstoy'un *Sanat Nedir?*'i bir opera provasına şahit olan birinin komik anlatımına yer verir. Tolstoy, kirli ve yorgun sahne görevlilerinin birbirlerine çıkışmalarını tarif ederek başlar. Ama bu aksi halleri performansın şefininkinin yanına bile yaklaşmaz. Tenor şarkısını söylemeye başladığında "Gelini eve getiriyo-o-rum" korno bir işaret kaçırır. Şef öfkeyle nota sehpasına vurur ve kornocuyu uyarır. Tenor tekrar başlar. "Gelini eve getiriyo-o-rum" ama korodakiler ellerini zamanında kaldırmazlar. "Ölü müsünüz, nesiniz? İnek misiniz? Cesetsiniz!" Böylece altı saat boyunca başlayıp başlayıp dururlar. "Gelini eve getiriyo-o-rum" ardından sehpaya vurmalar, azarlamalar, düzeltmeler, şefin "ahmaklar", "şapşallar", "aptallar", "domuzlar" diye bağırmaları. Tolstoy, elbette burada daha geniş bir amaç taşır. Opera gibi elit Avrupa sanatlarının esas itibarıyla ahlak bozucu olduğunu, bu yüzden gerçek sanat olmadığını iddia eder. Çünkü kendi tanımına göre sanat insan topluluğunu birbirine bağlamalıdır. Operanın gerçek bir sanat olmadığında ısrar ederek yanılmış olabilir ama sanatın her zaman sıcak topluluklar yaratmadığı konusunda kesinlikle haklıdır.

Müzik yapımı, bir uçta Tolstoy'un opera provası örneğinden diğer uçta bir koro üyesinin *Missa Solemnis*'in ihtişamında kendinden geçmesine veya oda müziği yapmanın yaşattığı işbirliği tatmininden kaynaklanan samimiyete kadar farklılık gösterebilir. Bir keresinde, Avrupa'nın birçok köşesinde çalmış bir keman profesörü olan bir iş arkadaşımla Beethoven'ın oda müziklerini tartışıyorduk. Çok sevdiğim Razumovski kuartetlerinin eski bir uzunçalar kaydını gösterdim. Kapağında performansın sahibi olan topluluğun bir fotoğrafı vardı. 1950'lerde ve 60'larda birlikte başarılı bir kariyere imza atmış, ciddi görünümlü dört beyefendi görünüyordu. Ah! Arkadaşım onları tanıyordu ve bana bu dörtlünün çok meşhur

olduğunu söyledi. Bu dört sanatçı birbirinden o kadar nefret ediyordu ki tamamen işle ilgili değilse birbirleriyle konuşmaktan kaçınıyor, seyahatlerde eğer mümkün olursa daima dört farklı otelde kalıyorlardı. Bu beni neden şaşırtsın ki? Sonuçta mesele sadece müzik değildir. Resim ve edebiyat dünyaları da şiddetli rekabetler, düşmanlıklar, başkalarının başarısını kıskanmalar ve her türden küskünlükle aynı derecede bölünmüş durumdadır.

Pinker grup seçilimine genel olarak karşı çıkar çünkü geçerli bir evrimsel süreç olarak işe yarayabilmesi için grubun boyutu gibi gerçek yapısal niteliklerinin nesiller boyunca tıpkı genler gibi tekrar tekrar özellikle seçilmesi gerektiğini düşünür. Bunun yerine grup seçiliminin önümüze koyduğu "yapışkanlık metaforlarıdır": Bağ kurmak, toplumsal uyum, ilişkilerin çimentosu olmak vs. Bu açıklama, Pinker'a göre "şahsın ait olduğu gruba karşı beslediği bencillik, akraba kayırma, stratejiklik ve kendini övme karışımı amaçları taşıyan duyguların hakkını veremez". Sanatsal yaratıcılık içeren grup çalışmaları veya izleyicilerin arasında bulunmak gibi en makbul bazı insan deneyimlerinin bir gruba dahil olmayı gerektirdiği doğrudur. Ama sadece toplumsal deneyimden bir sıcaklık ve tatmin hissetme potansiyelinin insan kişiliğine esas bir unsur olması ve bu yüzden insanların sanatasal performansların tadını çıkarmak için bir araya geldiklerinde ön plana çıkması, toplumsal deneyimin kendisinin sanata esas olduğu anlamına gelmez.

Büyük bir topluluğun parçası olma hissi olmaksızın da harika estetik deneyimler yaşamak mümkündür: Örneğin, bireyin güzel bir manzara karşısında hissettikleri, tek başına, sessizce bir roman ya da bir şiir okumak, bir resme bakmak veya bir *Goldberg Variations* kaydı dinlemek gibidir. Eğer toplumsal uyum teorisinin iddia ettiği gibi sanat, özü itibarıyla toplumsal olsaydı insanlar akın akın yazar okumalarına koşmakla kalmaz (ki burada önemli olan edebiyatçının orada bulunmasıdır) aynı zamanda toplu roman okuma etkinliklerinden de hoşlanırlardı. Müzelerde resimlere bakarken bir kalabalığın içinde dikilmeyi tercih ederler, müzikseverler müzik dinlemek için hep arkadaşlarıyla bir araya gelirlerdi. Roman okuyan insanlar tabii ki kitap kulüpleri kuruyorlar. Ama bu özellikle roman okumakla ilgili değildir, köpek yetiştiriciliği, bahçecilik, politika gibi her ilgi alanından insanlar bunu yapar.[3]

---

3. Bugün evrimsel kuram içerisinde grup seçiliminin en güçlü savunucusu *Darwin's Cathedral* (2002), *Evolution for Everyone* (2007) ve felsefeci Elliott Sober ile birlikte

Benim kendi görüşüm eş adaylarını gerçek kazananları ve kaybedenleri olan bir yarışmada karşı karşıya getiren bir süreç olarak cinsel seçilimin etkisinin, topluluk ruhunun sanattaki tanımlayıcı rolünü kısmen zayıflattığıdır. Cinsel seçilim sebebiyle sanat kaçınılmaz bir şekilde, bir kişi tarafından bir diğeri için yapılıyormuş hissi barındırabilir. Arthur Rubinstein'ın resitalleri çoğu zaman izleyicinin iyi bir piyanisti alkışladığı ama aynı zamanda hem izleyicilerin hem de kendisinin müziği çalınan bestecilere saygısını gösterdiği büyük topluluk etkinlikleriydi. Bunların hepsi doğruydu ama Rubinstein aslında bir resital sırasında gözlerini sahneye yakın oturan bir güzele dikip yalnızca onun için çaldığını hayal etmekten hoşlandığını söylemişti. Sanatın ardındaki amaçlar, Darwin'in bildiği gibi, çok eski ve karmaşıktır. Bir topluluğa yönelik olabilir belki ama aynı zamanda yalnızca bir kişilik bir hedef kitlesini etkilemek içindir.

2. Sanat sadece zanaat değildir. Sanata gösterdiğimiz ve kökleri çok eskiye dayanan evrimsel tepkinin heyecan verici bir parçasının da teknik başarıyı takdir etmekten kaynaklandığını düşündüğümü söylemiştim. Ancak bu her beceri veya zanaatkârlığın (örneğin, bir tesisatçının veya muhasebecinin işinin) kendiliğinden sanat olmaya aday olacağı anlamına gelmez.

Zanaat deyince birçok insanın aklına sıradan ürünler gelir: Dokumacılık, çömlekçilik ve mobilya üretimi böyle zanaatlar olarak değerlendirilir çünkü iplik, kil ve ağaç kullanarak kullanışlı nesneler üretirler. Böyle bir zanaatkârlık kabul edilebilir ürünler vermek için asgari yeterlilik olarak hakiki bir beceri gerektirir. Ama genel anlamda zanaat için, özel bir yeteneğe ihtiyaç olduğunu düşündüğümüz resim, müzik besteleme ve şiirin aksine *yalnızca* yeterlilik gereklidir. Britanyalı felsefeci R. G. Collingwood bu yaygın tanımları kabul etmiş ama 1930'larda sanat ve zanaat arasında, yapıtın neyden üretildiğine veya işe yarayıp yaramamasından bağımsız bir ayrım tanımladı.

---

yazdığı *Unto Others* (1998) ile David Sloan Wilson'dır. Sanatın varlığını açıklamak için uygulamak konusunda çekincelerim olsa da grup seçilimi kuramının, evrim kuramı içerisindeki genel bir ilke olarak çok önemli, hatta toplumsallığın ve işbirliğinin kökenlerini açıklamak için elzem olduğunu düşünüyorum. Opera provası tanımı Tolstoy (1960) s. 10-15. Pinker'ın "yapışkanlık metaforları" (2007)'dedir. Alıntı s. 177'de yer alır. Sanıyorum Rubenstein birçok yerde bu tür anektodlar anlatmıştır. Benim aktardığım yıllar önce radyoda duyduğum bir versiyonu. Aynı hikâyenin Frank Sinatra'ya atfedildiğini de duydum.

Collingwood'a göre zanaat, nihai bir ürün veya tasarlanmış bir yapıt amaçlanarak yapılan, beceri gerektiren bir iştir. Nihai ürünün neye benzeyeceğini *zanaatkâr önceden bilir*.[4] Zanaatkârın önceden sahip olduğu bu bilgi, zanaat kavramının gereğidir. Deneyimli bir aşçının bir vanilyalı dondurma tarifi uygulaması zanaat olarak tanımlanabilir. Bunun sebebi aşçının karşılaşabileceği her sorunu öngörmesi değil, vanilyalı dondurmanın görünümünü, tadını ve nasıl çırpılacağını açık bir şekilde, tam olarak önceden bilmesidir. Collingwood, zanaatta sonucun bu şekilde "önceden belirlenmiş" tamamıyla anlaşılmış olduğunu söyler. Böylece, dondurma yapmaya çalışırken tatlı çökelek peyniri yapan bir aşçı lezzetli bir şey üretmiş olabilir. Ama sonuçtan ne kadar memnun olursak olalım, böyle talihsiz mutfak maceraları iyi zanaat örneği değildir.

Sanat bu bakımdan tamamen farklı bir alandır. Zanaat gibi, sanat da bir beceri ve teknik uygulama gerektirir. Ama sanatçı başladığında sondaki durum, yani bitmiş sanat eseri hakkında zanaatkârınkine benzer kesin bir önbilgiye sahip olmaz. Collingwood'a göre gerçek bir sanat, yaratı sürecinde yöneliminin veya amacının kısmen veya tümden değişimine, hatta bir amaç kavramının hepten ortadan kalkmasına bile açık kalır. Sanatçı fikrini değiştirebilir, yeni bir ihtimali değerlendirebilir veya şaşırtıcı bir yön değişikliğine gidebilir. Eğer bir şair Fidel Castro'yu yüceltecek bir şiir yazmaya başlayıp, ilk baştaki niyetinin aksine bile olsa, diktatörleri öven şiirlerin ne kadar iğrenç olduğuna dair bir esere ulaşırsa, şairin daha az becerikli olduğunu ya da şiirin bu bakımdan daha az sanat eseri olduğunu düşünmeyiz.

Öğrenilmiş tekniklerin güvenilirliğinden ötürü zanaatkârlara evimizi boyamaları veya saatleri tamir etmeleri için ödeme yaparız. Bu insanlar ne yaptıklarını bilirler. Ama önceden belirlenmiş bir sonuç üretme anlamında yaratıcı sanatçılar aslında *ne yaptıklarını asla bilmezler*. Kâğıda geçirebildiğinden daha hızlı aklından müzik besteleyebilen, bu yüzden dışardan bakana önceden bitirmiş olduğunu yazdığını düşündüren Mozart bile bu tanımlanan anlamda tam bir sanatçıdır. Sonuçta müziğini bestelemeden önce bestelememiştir. Zanaat, bir tarifler, talimatnameler, formüller, metotlar ve rutinler bölgesidir. Collingwood'a göre sanat her zaman için beklenmeyene açıktır. Tek bir kelime veya notadaki farklılık ya da

4. Bkz. Collingwood (1938), s. 15-41.

bir fırça darbesi yalnızca sanat eserinin anlamını değil sanatçının tüm amacının değiştirebilir hatta tersine çevirebilir.

Collingwood bu zanaat/sanat ayrımını bize ulaştıkları şekliyle büyük tarihsel sanatların merkezinde olduğunu düşündüğü niteliğe uyguladı: Duygu ifadesi. Duygunun sanatsal ifadesi ile daha çok zanaata benzeyen duyguların uyandırılması pratiğini birbirinden ayırdı. Ona göre bir duyguyu *uyandırmak* esas olarak bir izleyici kitlesinde bir tür genel, önceden belirlenmiş duygusal tepki oluşturmak demektir. Uyandırma manipülatiftir. Bu yüzden önceden belirlenmiş bir üzüntüye yol açmak üzere tasarlanmış, formüllere dayalı film veya romanlara "acıklı" deriz. İnsanlar vatanseverlik temalı müziklerden, melodramlardan veya duygusal şiirlerden etkilenirler. Sahne sihirbazları illüzyon becerilerini kullanıp imkânsız gibi görünen şeyler yaparak seyircilerinde şaşırma tepkisi uyandırabilirler.

Diğer yandan sanatçı, tek bir duyguyu, özel bir hissi üretmeye veya netleştirmeye çalışarak insani duygusal yaşamın içeriğini keşfeder. Son nokta sanatçının "Tamam, benim istediğim buydu" dediği yer olabilir. Ama o noktaya ulaşıldığında, sanatçı tarafından deyim yerindeyse ilk kez keşfedilmiştir.

Örneğin, bir oyuncu, izleyicisinde belirli bir tür duygusal tepki uyandırmayı amaç edinirse, Collingwood'a göre yaptığı iş zanaat olur. Bu zanaat, repliklerin öğrenilmesini, yönetmenin anlaşılmasını ve bir sürü becerinin uygulanmasını gerektiren tamamen saygıdeğer bir iştir. Ancak oyuncu, zor veya muğlak bir rolün duygusal ve düşünsel olanaklarının derinlerine inmek için yola çıkıyorsa, karakterin belirli motivasyonlarını ve duygularını izleyicisi için ama aynı zamanda da kendisi için netleştirmeye çalışıyorsa, o zaman bir yaratıcı sanatçılık işi yapıyor demektir. Seyircisi için sadece bir Shakespeare karakteri canlandırmıyor, aynı zamanda Lady Macbeth'in ruhunda neler olduğunu keşfetmeye çalışıyordur.[5]

Kant, güzel olanın "bağlam olmadan memnun eden" bir şey olduğunu ve güzel nesnelerin "amaç olmadan amaçlılık" sahibi olduğunu söyler. İyi kamyonetler veya iyi kalemtıraşlar bizim önceden yapmalarını istediğimiz şeyi iyi yaparlar. Kant'ın söylediği

---

5. Brian Boyd (2009), genel olarak sanatın, bilhassa hikâyelerin dikkat yakalayan karakterinin oldukça ince bir tahlilini yapar.

güzel bir roman veya güzel bir müzik parçası diye aynı şekilde önceden belirlenmiş bir düşüncenin olamayacağıdır. Sanat eseri dünyadaki bir soruna cevap değil, hayal gücü sahnesinde kendi sorunları uydurup çözüme kavuşturan bir tasavvur nesnesidir. Bu yüzden numaralı boyama setleriyle, zanaat ürünü elde edilebilirken boş bir tualin karşısına geçip Mojave Çölünün tamamen yeni, hayal ürünü bir resmini yapmak sanattır. Sanat olduğu için, belirli bir rutin veya plana göre öylesine üretilemez.

Bu temel ayrım aynı zamanda, birçok insanın çekiciliği kısmen sanatsal olan buz dansı, senkronize yüzme, jimnastik gösterileri gibi atletik performansların Olimpiyat oyunlarına dahil edilmesinden rahatsızlık duymasına da açıklık getirir. Yüz metre koşusunun kazananı tek bir ölçüte göre belirlenir. En hızlı koşan kazanır. Önceden bilinen tek kriterli başarı bir zanaat alametifarikasıdır. Ancak zarafet ve tarz içeren sporlarda kazananın belirlenmesi için tek bir ölçüt yetmez. Bu yüzden komiteler bu tür karşılaşmaları değerlendirmek için karmaşık puanlama sistemleri kullanırlar. Nesnel bir puanlama sistemi elbette göstermeliktir ve bu müsabakalarda kazananların belirlenmesinde estetik beğeninin de kısmen etkili olduğu gerçeğini gizlemeyi amaçlar. Bu gerçek gizlenemezse anlaşmazlık çıkması kaçınılmaz olur. Buz dansını veya jimnastiği en popüler Olimpik karşılaşmalar arasına sokan, tam da böyle, uzun atlama veya halterin aksine tamamen önceden belirlenmiş ölçütlerle değerlendirilemeyen ve büyük bir ustalık gerektiren sanatsal gösteriler olmalarıdır. Bu aynı zamanda hakemliklerini tartışmalı yapar.

3. Sanat esas olarak dini, ahlaki veya siyasi değildir. Duygular ve değerlerle dolu olsa da sanatın açıklığı ve irdeleyiciliği, diğer insani değer sistemleriyle kolaylıkla yan yana duramayacağı anlamına gelir. Hem din, hem etik hem de siyaset bir dereceye kadar kavramsal durağanlığa bir bağlılık gerektirir ve en konformist sanatçılar bile bu bağlığın sınırlarını zorlamak isteyebilir. Sanat, işler durumdaki herhangi bir toplumun dayandığı ahlaki taleplere asla tam olarak uymaz.

Dinler, Paleolitik mağaralardan bu yana sanatı kendi yararına kullanmıştır. Dikkati yakalayan doğası, ritüel ve törensel potansiyeli, inandırıcı hikâyeler anlatabilmesi ve karmaşıklıklarının zihni zorlayarak anlayışın sınırlarına ve hatta ötesine zevkle taşıyabil-

mesi, sanatı dini törenler için uygun bir araç haline getirmiştir. Bunun için diğer tüm insani uğraş konularından, mesela spor veya aşçılıktan daha uygundur. Dolayısıyla Partenon'dan ve Chartres Katedralinden Tac Mahal'e ve Rothko Şapeline kadar, *İlahi Komedya* ve *Kayıp Cennet*'ten *Bir Alman Ağıtı*'na ve *Karamazov Kardeşler*'e kadar sanat tarihindeki en iyi örneklerin dini bir anlamı olması hiç şaşırtıcı değildir. Dini duygular milyonlarca insanı derinden etkiler ve sanatın harekete geçirebildiği sonsuzluğu çağrıştıran, aşkınlık hislerinin dini adanmışlığın yaşattığı duygularla temelde aynı olduğuna dair düşünceler estetik kuramında mevcuttur. Birçok dindar sanatsever, sanatın özünde dini olduğunu düşünür.

Dünyanın her yerinde ahlaki kurallar dinden kaynaklanıyormuş gibi göründüğü için ve hikâye alnatımı ahlaki kuralların telkin edilmesinde çok önemli bir araç olduğu için, ahlakın da siyasetle birlikte sanat ve dinin etkileşim alanının bir öğesi olmasına şaşırmamak gerekir. Hükümetler ahlaki ve siyasi değerleri kuvvetlendirmek için sanatı kullanırlar. Sanatçılar da kendilerince eserlerini ahlaki duyarlılıklarını ifade etmek ve siyasi beyanatları için kullanırlar. Buna karşılık izleyiciler sanatçılar veya eserleri hakkında ahlaki yargılarda bulunurlar, politikacılar da üst düzey din adamları da sansür memurları da. Anlatı sanatlarındaki kurmaca kahramanlar ve kötüler ahlaki değerlendirmelere davetiye çıkarır. Sanat eserlerinin elle tutulur hale getirdikleri gelenekler ve değerler karşısındaki duruşu, bir ahlaki boyuta sahip olmak olarak değerlendirilebilir.

Bu sonsuz karmaşıklıktaki etkileşimler yığını içinde sanatın özü itibarıyla dini olduğu veya herhangi bir tür edebi ya da estetik deneyimin bizi ahlaken iyileştireceğine dair bir kanıt bulunmaz. Felsefeci Martha Nussbaum, yıllardır edebiyatın ve dolayısıyla filmin ve diğer anlatı araçlarının hayal gücünü genişletme, örnek ahlaki davranışlara, durum ve duygulara maruz bırakma ve ahlaki rehberlik yapma kapasitesi olduğu düşüncesini savunur. Bir federal hâkim ve hukuk kuramcısı olan Richard Posner, Nussbaum'la arasındaki meşhur bir tartışmada edebiyat eleştirmenlerinin ve edebiyat eğitimi almış olanların diğer fanilerden daha ahlaklı olduğuna ya da genel olarak edebi eserlerin Nussbaum'un atfettiği eğitici etkilere sahip olduğuna dair bir kanıt bulunmadığı karşılığını vermiştir. Posner, aksine edebiyatın okurların önüne mümkün

olduğunca kötü birçok örnek koyduğunu söyler.[6] Klasik edebiyat yazarların bazen onayladığı ve çoğu zaman da dünyalarının zararsız birer parçası gibi sunduğu ahlaki vahşetlerle doludur:

> *İlyada*'da tecavüz, yağma, cinayet, insan ve hayvan kurban edilmesi, cariyelik ve kölelik; *Oresteia*'da ve sayısız başka eserde kadın düşmanlığı; kan donduran intikamlar; Shakespeare ve Dickens'ınkiler de dahil olmak üzere sayılamayacak kadar edebi eserde antisemitizm; ırkçılık ve cinsiyetçilik de; homofobi (Shakespeare'in *Troilus ve Cressida*'sını ve Mann'ın *Venedik'te Ölüm*'ünü düşünün yeter); monarşizm, aristokrasi, kast sistemleri ve diğer gayri meşru (bize göre) hiyerarşiler; sömürgecilik, yayılmacılık, dini gericilik, sebepsiz şiddet, işkence (*Othello*'daki Iago gibi) ve cürüm, alkolizm ve uyuşturucu bağımlılığı, acımasızca stereotipleştirme; sadizm...

Posner'in tüyler ürperten hatırlatmalarına (listesi devam eder) karşılık, edebiyatta ve dramada iyi ahlakı yücelten örnekler verilebilir. Sorun şu ki, eğitici eserlerin *Tom Amca'nın Kulübesi* ve *Çarmıh Yolcusu* gibi en etkilileri, en iyi edebiyat eserleri değildir. Posner'ın söylediği, Peter Lamarque'ın çok güzel ifade ettiği gibi, edebiyatın ahlaken faydalı etkileri olabileceğini reddetmek değil, daha ziyade yararları o kadar belirsiz, o kadar dağınık ve çelişkilidir ki ahlaki iyileştirme edebiyatın temel gayesi olamaz demektir.

Sanatın ahlak ve siyasetle karşılaştığı durumlar, ahlaki ve toplumsal sistemlerin gözlenecek ve uyulacak kurallar gerektirmesiyle zor hal alır. Ahlaki ve yasal sistemler temelde insanlardan iyi olmalarını bekler ve bu sonuca çıkan anlatıları tercih ederler (veya gerekli kılarlar). Sanatın temel gereksinimi ise kurmaca olarak resmettiği karaterlerinin iyi değil *ilginç* olmasıdır. *Oedipus*, *III. Richard*, *Becky Sharp*. Bunun sadece bir kültürel gelenek olduğunu sanmıyorum. Bu kurmacanın hayal ürünü (ve dolayısıyla ahlaki yargılardan kısmen yalıtılmış) olmasının ve ilgiyi tutup bırakmamayı amaçlamasının doğal bir sonucudur. Bu yüzden *İlyada* ve *Odysseia* gibi edebiyatın en eski örnekleri bile izleyicisini ahlaki talimatların çok ötesine taşır. Böyle yaparak aslında ahlakın temellerini zayıflatmış olur ki Platon, *Devlet*'te bu yüzden aklındaki ideal devletine Homeros'un girmesini yasaklamak istemişti.

---

6. Nussbaum (1997); Posner (1007), alıntı s. 5'ten; Hassan (2006), s. 225.

Renk ve çeşitlilik, insan iradelerinin birbiriyle ve dünyanın bin bir türlü engeliyle karşılaşmasının seyri, kurmacanın hammaddesidir. Siyasi veya ahlaki yorumlamalar bu yüzden çoğu zaman edebi sanatı düzleştirir. Bu, son nesilde hayata geçirilen akademik eleştirinin hazin durumu için özellikle geçerlidir. Rudyard Kipling'in ırkçı olduğunu ya da Jane Austen'ın köle ticaretine karşı yeterince hareket etmemiş olabileceğini öğrenmek bazılarını şaşırtabilir. Ama geçmişin yabancı bir ülke olduğunu hatırlatmaktan başka, bu tür gerçekler bize bu sanatçıların eserleri hakkında bir şey söylemez. Siyaset haklı olarak bugün hayatlarımızı iyileştirmek için yapılması gerekenlerle ilgilidir. Milton'da veya geç dönem Beethoven kuartetlerinde karşılaştığımız şekliyle sanat ise, etik komitelerince veya yasama organlarınca "iyileştirmeye" açık olmayan insan olma halinin nitelikleriyle ilgilidir. Edebiyat kuramcısı Ihab Hassan'ın belirttiği gibi, siyaset "hayatımızda birincil konuma geldiğinde, var olmanın tüm zorluklarını açığa çıkarır. Sofokles, Shakespeare ve Pascal'ın aksine bu zorlukları kelimenin tam anlamıyla yüzeysel kılar. Tragedya adaletsizlik değildir.

4. Yüksek sanat gelenekleri bireysellik ister. Bir partiye gittiğinde, kendisiyle tıpatıp aynı kıyafeti giyen başka birini gören bir kadın neden kendini mahcup hissetsin ki? Böyle bir tepki göstermeyi nereden öğrendik? Trafik kurallarını öğrenir gibi öğrenmedik aslında. Bu mahcubiyet duygusu sezgisel bir anlayıştan kaynaklanır: Elbise (saç biçimi, makyaj ve mücevherat da) bir parti söz konusu olduğunda bireysel kişiliği ifade eder. Kadın genç ve taliplere açık mı yoksa mutlu bir ilişki içinde de sadece kişisel beğenisini mi (belki statüsünü mü) gösteriyor diye gizliden gizliye veya açıktan açığa teşhir etmek için, parti bir fırsattır. Toplumsal hayatta, özellikle de teşhir içeren durumlarda, dış görünümde ve ifadede ayırt edici belirtilerin sunulmasını genellikle bekleriz. Herkes kendine göre, bir birey olarak farkını göstermelidir. "Seçkin" olmak, hangi cinsiyetten olursa olsun herkes için bir iltifattır.

Kişilerin birbirlerinden ayırt edilmesi toplumsal hayatın temel bir gerekliliğiyse, sanat yaşamında çok daha önemlidir. Sanatsal performanslarda veya yaratılarda güçlü bir sanatsal şahsiyet damgası görme isteği her yerde gözlenebilir. Bireysel ifadenin bu büyülü, hatta bazen neredeyse saplantı haline gelen etkisi, kişiler

arası tanıma ve değerlendirmeyle alakalı evrilmiş bir adaptasyonun sanattaki uzantısı olduğuna kanıttır. Bu şüphesiz cinsel seçilim yoluyla mümkün olmuş bir şeydir. Bazı kuramcılar sanattaki bireyselliğe yapılan vurgunun Avrupa kültürünün yerel bir geleneği olduğuna inanmışlar, kapitalizmin ortaya çıkışından önce sanat daha az bireyseldi veya kabile toplumlarında sanat çoğu zaman imzasız olduğuna göre bireyselliğin ifade edilmesi evrensel bir önem taşımaz diye düşünmüşlerdir. Bulgular ağırlıkla bu varsayımın aksi yönündedir. Ortaçağ katedrallerini inşa eden ve süsleyen sanatkârlara, birçok kişinin emek harcadığı bu büyük işlerdeki katkılarının üzerine imzalarını atmalarının söylenmemiş olması, özel yetenek sahibi bireylerin eserlerine zamanında hayranlık duyulmadığı anlamına gelmez. Yeni Gine köylerindeki kendi araştırmam bireysel dansçıların, şairlerin ve oymacılarının eserlerinin müthiş bir dikkatin odağında olduğunu gösterir. Oymalar tabii ki yakın bir zamana kadar imzalanmazdı. Herkesin birbirini tanıdığı, kimin ne yaptığını bildiği ve zaten hiçbir şekilde yazı olmayan küçük bir toplumda neden imzalansınlar ki?

Yeni Gine'den New York'a farklı kültürler, sanatta bireysellik meselesine değişik yollardan yaklaşırlar. Hindistan'da klasik gelenek en ünlü şarkıcılarına, dansçılarına ve çalgıcılarına Avrupa gibi davranırken Çin'de sanatta bireysellik farklı dönemlerde bir alçakgönüllülük ve kendini arka plana çekme söylemiyle nispeten daha az önemsenmiştir. Ama yaşayan kültürler içerisinde, sanatı yapan birey önemsenmeden sanat üretildiği söylenebilecek olan yoktur. Batı performans geleneğinin tamamı kendilerine özgün performanslar üreten güçlü kişilikler geleneğidir. Bu insanlara yıldız deriz.

Ama aynı şey, bir bireyin farklı ve gelişkin duygusal tonunu, bir kişiliğin tezahürünü deneyimleme arzusunun insanları sanata çektiği kanon haline gelmiş yaratıcı sanatlar için de geçerlidir. Eserleri zamana dayanmış ve geniş bir kültür üstü çekiciliğe ulaşmayı başarmış olan sanatçılar, ürünleri hem tek tek hem de bütün bir külliyat olarak sürekli ve belirgin bir duygusal tonun izlerini taşıyanlardır: Leonardo, Wagner, Jane Austen, Hokusai, Schiller, Cervantes, Sesshu Toyo, Cézanne, Homer, Brahms, Murasaki, Shakespeare, Basho, Monet, Dostoyevski.

Gördüğüm kadarıyla burada doğuştan gelen, evrimin sonucu olan ve özellikle sanat için önem arz eden bir potansiyelle karşı karşıyayız. Bu potansiyel, yiyecek, sevgi veya problem çözmekten tatmin hissi duymak gibi herhangi bir başka temel, evrilmiş potansiyelden daha fazla öğrenilmiş değildir. Diğer evrilmiş haz potansiyelleri gibi kalıtsaldır, yani bireysel duyarlılığı popülasyonda değişkenlik gösterir. Hayatında sürekli bir zevk kaynağı olarak yer alan insanlar için sanat sarsılmaz bir temeldir: Duygu, ton, meseleleri dışardan görme ve kendininkinden başka bir zihnin duygularının içine girme hissi. *Odysseia*'nın atmosferinden, Monet'nin pürüzlü boyalı yüzeyinden geçerek bir nilüfer gölünün sularına bakmaktan, Jane Austen'ın Bennet ailesinin dedikodularını anlatışındaki nükte ve hayat doluluktan veya Yeats şiirinin hasret dolu sesinden aldığımız budur.

Sanatta duygusal doygunluğun bireyselliğinin önemi bir felsefeci düşünce deneyiyle gösterilebilir. Güçlü ve belirgin bir duygusal ifadesi olan bir eser düşünün, örneğin, Brahms *Senfoni Nr. 4 mi minör*. Bu eser belirgin bir melankoliyle doludur. Bu, başka hiçbir müzik parçasının pek de sahip olmadığı bir duygudur. Özellikle o müzik parçasının notalarına ve yapısına işlenmiş bir duygudur. Şimdi düşünün ki yüz yıl sonra, ruh hallerinin ve duyguların farmakolojik manipülasyonu o kadar ilerlemiştir ki size özellikle *Mi minör senfoni*nin duygusal dozunu verecek bir hap satın alabilirsiniz. Bu hapı yutunca Brahms dinlediğinizde hissettiğiniz duyguların tam olarak aynısını yaşayacaksınız. Konser bileti masrafına girmemek, hatta parçanın bir kaydını dinlemek için gerekli zamanı bile harcamamak adına bu hapı aldığınızı düşünebiliyor musunuz?

Çok muhtemeldir ki cevap hayır olacaktır ve bu cevabın gerekçesi bize estetik ifadenin doğası hakkında bir şeyler söyler. Sanattan beklentimiz çıplak bir his olarak yalnızca duygu değil, o duygunun bireye ait sanatsal ifadesi, yani duyguların teknik, yapı, denge ve seslerin karışımı yoluyla sanatta nasıl gün yüzüne çıktığıdır. Müzik eserlerinin güzel olmasının sebebi bizde bir uyuşturucunun da yapabileceği gibi duygular uyandırmak değildir. Duyguları müziğin kendisinin bütün yapısı yarattığı için güzeldir. Birisi bir keresinde bir romanın karakterlerini ve konusunu unut-

tuktan yıllar sonra bile, o eserin duygusal atmosferi yine de hatırınızda kalabilir demişti. Bu da, sanatın duygusal tonunun zihnin derinliklerine, genel ruh hallerini veya duygu türlerini manipüle ederek değil, özgün duygular uyandıran tamamen bireysel bir sanat eseri yaratmak suretiyle uzandığı düşüncesiyle aynı yöndedir.

Evet, sanattan duygu isteriz. Ama sanatın aracı olduğu bir amaç olarak değil. Sanatta araç, kendisi bir amaçtır. Bu yüzden duygu hapları asla sanatın yerini tutamayacaktır. Çünkü hiçbir şey, başka bir insanın yarattığı karmaşık bir estetik yapıyı deneyimlemekle ulaşılan duygusal ifade hissinin yerini tutamaz. Benzetme yapacak olursak, sanat eseri başka bir insanın zihninin vücut bulmuş halidir ama etten kemikten değil, seslerden, kelimelerden veya renklerden oluşur. Eğer sanatçıysanız, kalıcı bir sanatsal başarı elde etmenin en sağlam yolu, özellikle size ait olduğu anlaşılabilen belirgin duyguları ifade eden, duygusal doygunluğa sahip estetik haz eserleri yaratmaktır. Ucuz duygusallık sanatta herkese ait olan duyguları kullanır. Bu yüzden pembe dizi bir tür resmidir. Bu dizilerin tüketicileri yazarın kim olduğunu pek merak etmezler. En büyük sanat eserleri, büyük opera örneğin, duygusal olarak belirgindir ve seversek ister istemez Mozart veya Wagner'in gerçekte kim olduklarını merak ederiz.

Nispeten daha az önemli sanatçılar için bile, bireysel bir duygusal ton yerleştirmek hayati öneme sahiptir. Müzikle devam edecek olursak, Sergey Rahmaninov arkadaşı Nikolay Medtner'le aynı dönemde beste yapıyordu. Medtner'in müziği bugünkünden daha fazla bilinmeyi hak ediyor olabilir ama üslup bakımından çok benzemesine rağmen Rahmaninov'unkinin yanında pekiyi durmaz. Rahmaninov'un müziği dinleyicinin zihninde gizemli bir müzikal şahsiyet gibi, hemen güçlü ve belirgin bir ruh hali oluşturur. Medtner'in müziğiyse damakta bıraktığı zarif tada ve üslup olarak Rahmaninov'la benzerliklerine rağmen aynı belirgin, düşündürücü kişisel atmosferi ifade edemez.

Darwin'in başlangıçtaki önerisinin devamını getirecek olursak, bence duygusal ifade olarak sanata gösterilen bu yoğun ilgi, başka bir insan şahsiyetinin içine bakma isteğinden türer. Başka biri hakkında bilgi sahibi olma arzusundan kaynaklanır. Bazıları çıkıp da sanat eleştirisini "üst sınıf dedikodu" diye küçümsediklerinde

aslında doğru bir noktaya parmak basmış olurlar. Sanat hakkında konuşmak, dolaylı yoldan başka insanların, yani tuhaftır ki sanatçıların içsel hayatları hakkında konuşmaktır. Pleistosen'de resim ve heykel dışında tadını çıkarabileceğimiz neredeyse tüm estetik ifadeler yaşayan başka bir insandan gelecekti. Yazının ve sonrasında görüntü ve ses kaydının icadından sonra, çoktan ölmüş adamların ve kadınların yarattığı eserlerden zevk almamız mümkün oldu. Sanat eğer işlevini kaybetmiş bir seçilim değeri göstergesiyse ya da toplumsal değiş tokuşta başka bir zihni tanımanın bir yoluysa, o halde ölüp gitmiş insanların yaptığı sanattan zevk almak evrimsel bir hata demektir. Eğer öyleyse bu, bugün tüm sanatlardan aldığımız zevkte derin izler bırakan bir hatadır.

IV

Bu kitabın en başından beri amacım sanatın genel niteliklerini evrilmiş adaptasyonlar olarak açıklamaktı. Standart kanona tekrar tekrar göndermeler yapmış olsam da, alt uçtaki popüler sanat diye görmezden gelinebilecek şeyleri de analize dahil etme niyetiyle yazdım. Eğer analizim doğruysa, uyku vakti hikâyelerinden, *Susam Sokağı*'ndan ve gençlik edebiyatından televizyon dizilerine, aşk romanlarına ve formüllerle yazılmış Hollywood filmlerine kadar uzanan sanat eğrisi hakkında daha anlamlı bir tartışma yürütmemize olanak tanıyacaktır.

Ancak açık fikirlilik yapıp aşağı uçtaki eğlencelikleri sanat başlığına dahil etmek, çok nadir rastlanan ama her dönem ortaya çıkan en talepkâr, en üst seviyedeki üstün sanatsal başarıların niteliklerine dikkat etmemize engel olmamalıdır. Bu sonuç bölümünde, en büyük sanat eserlerinin, Hume'un Zamanın Sınavında başarılı olmuş ve insan muhayyilesindeki yerini koruduğu apaçık görülen başyapıtların tamamının taşıdığı merkezi niteliklerinin ana hatlarını çizmek istiyorum. Bu niteliklerin evrilmiş doğamızla bağlantıları en iyi ihtimalle belli belirsiz diye tarif edilebilir ama gerçektirler ve üzerlerinde düşünmeye değer. Dört ana özellik üzerine odaklanıyorum: Yüksek karmaşıklık, ciddi tematik içerik, ısrarlı ve acil bir amaç düşüncesi ve sıradan insani zevk ve arzulara mesafeli olmak. Son olarak kitsch böyle değerlere sahipmiş gibi yaparak bize nasıl en kötü estetik dünyaları sunuyor, göstermek istiyorum.

1. Karmaşıklık. Aristoteles, algılayanın deneyiminde her ikisinin de birbiriyle organik olarak bağlantılı parçalara sahip olması bakımından sanat eserlerini hayvanlara benzetmişti. İkisinin de güzel olabileceğini söyleyerek tüm kifayetli sanat eserleri hakkındaki önemli bir gerçeğe işaret ediyordu: Unsurları bütün bir eser içerisinde anlamlı bir şekilde karşılıklı bağlantılıydı. Bu yüzden bir Shakespeare sonesi veya Schubert şarkısından bahsederken bütünün estetik etkisini eksiltmeden tek kelimesini veya notasını "değiştiremezsin" deriz. Bunu aklımızda bulundurarak en büyük sanat eserlerine bakacak olursak, izleyicisine en yüksek derecede anlam karmaşıklığı sunarak haz verdiğini görürüz. Elbette zihinler yüksek karmaşıklıklardaki anlamları kavrayabilme kapasiteleri bakımından farklılık gösterirler: Yaşa, olgunluğa, hafıza yetilerine, kültürel göndermelere aşinalığa ve genel olarak zekâ ve akıl yürütme yetilerine dayalı olacaktır. Aynı zamanda bireyin belirli bir mecradaki hassasiyetine de bağlıdır (deha bile bazı sanat biçimlerine tepkisiz kalabilir, örneğin, Vladimir Nabokov'un müzikten zevk alamaması veya Kant'ın resimde renge tepkisizliği gibi).

Karmaşıklık büsbütün karışıklık değil, daha ziyade örneğin, Shakespeare'in *Kral Lear*'ı gibi bir oyundaki şiirsellik, olay örgüsü ve dramatik ritmin yoğun bir biçimde göze çarpan karşılıklı ilişkileri anlamına gelir. Ve bir eserin çetrefil yapısını anlamak izleyiciyi için zorlayıcı olabiliyorsa sanatçılardan insanüstü bir kapasite ister. Bilimsel ve sanatsal dehanın psikolojisi ve tarihi üzerine çalışan Dean Simonton, sanat tarihinin en parlak yaratıcılarının, bekleyeceğimiz gibi, göründüğü kadarıyla istisnasız çok zeki bireyler olduğunu söyler.[7] Satranç ustaları otuz iki parçanın altmış dört kare üzerindeki ihtimallerini hesap ediyorlarsa, bir opera bestecisinin hikâye, karakterler, şiir, aksiyon, olay örgüsü ve hepsini anlamlı bir bütün haline getirecek müzik yaratarak her hamlenin önemli olduğu beş veya altı boyutlu bir satranç oynadığı düşünülmelidir. Sanatsal başyapıtlar birbirinden ayrı sayısız unsuru, kat kat anlamı tek bir, birleşik, kendi kendini geliştiren bütün halinde kaynaştırırlar.

---

7. Bkz. Simonton (1999), s. 78-79. Bu kitap için uzun bir inceleme yazmıştım [w/s denisdutton.com genius simonton].

Sırf bu bakımdan, *Der Rosenkavalier* veya *Savaş ve Barış* gibi eserler sadece başarı değillerdir: Daha ziyade mucize gibi görünürler. En üst seviye satrancın, matematiğin veya bilimin kendisinin ötesinde, en büyük sanat eserleri insan deneyiminin her yönünü bir araya getirir: Hem zekâyı ve iradeyi, hem de duyguları ve her türden insani değeri (çirkinlik ve kötülük de dahil olmak üzere). Estetik deneyimdeki psikolojik olarak en çarpıcı anlardan bazıları, belki de bütün hayatımız boyunca hatırlayacaklarımız, koca bir roman, bir opera veya bir şiiri, sonatı veya tabloyu oluşturan tüm olayların yerli yerine oturduğu o anlardır. En güzel eserler derin, karmaşık hayal gücü deneyimlerini yaşatmak üzere bizi kendilerine çekerler. En üst derece bir berraklık ve anlam bütünlüğünün izlerini taşırlar.

2. Ciddi içerik. Büyük eserlerin temaları aşk, ölüm ve insanın kaderidir. Ruhun kurtuluşu ve sonsuza kadar mutluluk bazı dini geleneklerde sanatın merkezine hükmeder ama *Gılgamış Destanı*'ndan günümüze en çok dini etki altındaki metinlerde bile insanın payına kurtuluş düşmeyebileceğinin söylendiğini görürüz. Sanatsal başyapıtlar ağırbaşlı olmak zorunda değildir ve neşeli bir şekilde de sonlanabilirler (Jane Austen'ınkiler en hoşlarındandır) ama öyle olduğu zamanlarda bile sadece neşeli veya eğlenceli olmaz, insan varlığının karanlık tarafına demesek de en azından hayatın ve arzuların sınırlılığının daha gerçekçi diyebileceğimiz bir görünümüne belli belirsiz bir selam verirler. Mozart'ın neşe ile hüznü birleştirmek gibi bir yeteneği vardır. Birçok dinleyiciyi hayrete düşüren *Figaro'nun Düğünü*'nü düşünün. Başka olağanüstü vasıflarının yanında majör bir perdede hüzün ifade edebilmesi Schubert'e en büyük sanatçılar arasında sağlam bir yer sağlar. Shakespeare'in komedileri de elbette herkesin evlenmesiyle sonuçlanır. Shylock ve Caliban gibi sonu üzüntü ve hüsran olan birkaç mutsuz karakter bunun dışında kalır ve insan hayatında herkesin mutlu sona ulaşamayabileceğini hatırlatırlar. Çehov, komedi yazdığında ısrar etmiştir ama kasvetli, yürek parçalayıcı bir gerçekçiliğin eserlerine verdiği derinlik, onları modern çağın en yüksek sanatsal başarıları arasına yerleştirir.[8]

---

8. *Handbook of Evolutionary Psychology*'sinin [Evrimsel Psikoloji El Kitabı] "Darwinian Aesthetics" başlığında Randy Thornhill (1998) şeker, dil becerisi, hoş vücutlar,

Sanatın sevimlilik veya çekicilik yoluyla büyüklük kazanmadığı cinsel eylemlerin sanattaki muğlak konumu düşünülerek göz önüne getirilebilir. Aşk her ne kadar temsili sanatlar için en yaygın tema olsa da, açık erotizm en büyük başyapıtlarda pek yer almaz. Bunu toplumsal baskıyla açıklamak bence fazlasıyla kolaycılık olur. Japon tahta baskı gibi gelişmiş erotik altkültürlere izin veren türlerde bile, açık bir cinsellik içeren eserler en büyük başarılar arasında yer almazlar. Bu durumun doğuştan gelen ve evrensel olan topluluk içinde cinsel birleşmeden kaçınma davranışıyla bağlantılı olduğunu da düşünmüyorum. Bu mesele evrimsel bir bakış açısından yorumlanmayı hak eder.

Sanatın evrimsel psikolojisi bir yerden başlamak zorundadır ve bu alandaki on yıl ve öncesine dayanan en erken spekülasyonlar, dişi çekiciliğinin bel-kalça oranlarına göre analiz edilmesi gibi doğrudan gözlemler içeriyordu. Ancak dişi vücudunun tarih boyunca temsil edilişine uygulanışı çok bariz olsa da bu merkezi güzellik teorisi içten gelen gerilimleri ve sonsuz karmaşıklıklarıyla sanat için bir tema olarak aşkın yeri hakkında bize çok az şey ifade eder. Kısacası seksin kendisi fazla basittir. Hatta erotizm sanat ve edebiyatın büyük kısmında ya komik antraktların konusu ya da tragedyada sahne dışı olay örgüsü unsurları olarak ele alınır. Saf bir erotizmin kendi başına büyük bir sanatın konusu olması ancak tamamen yeşil ve hoş bir Pleistosen takvim manzarasının en büyük resim sanatına konu edilmesi kadar muhtemel olabilir. Mükemmel, güzel bir manzarayı temsil eden, zamana karşı koyabilmiş bir başyapıtın erotizmi kendi başına merkezi bir konu olarak ele almaktansa, örneğin, Cennetten Kovulma için bir arka plan olarak kullanması daha muhtemeldir. Rembrandt'ın *İncil* okuyan annesini sevgiyle resmettiği gibi solgun yaşlı bir kadının portesi, çekici bel-kalça oranlarına rağmen bir Alberto Vargas posterinden çok daha güzel bir sanat eseri olabilir. Sanat tarihi için bel-kalça oranlarının anlamı, yiyecek için tatlılığın olup olmamasının evrimsel

---

statü, savanalar, genç görünüm vs gibi uyaranlara verilen tepkilerin tamamını üst üste koyup zevk veren "estetik adaptasyonlar" olarak alır. Donald Symons'ın "Güzellik bakanın adaptasyonlarındadır" sözünü alıntılar. Thornhill'e göre sanatın evrimsel bir kaynağı olan "bilinçdışı algılanmış ipuçlarıyla" bir "sübliminal" işlevi vardır (s. 557). Söylemi neredeyse Freudyendir ama bu açıklaması karmaşık, ciddi sanat eserlerini açıklayabilecek kadar olgun değildir.

anlamı gibi değildir. Şekerin tüm dünya mutfaklarında yer alması ve tatlılığın bazı yiyecekleri evrimsel sebeplerden ötürü daha çekici hale getirmesi, bir kâse mısır şurubu ve bir tabak şekerin akşam yemeği olacağı anlamına gelmez.

3. Amaç. Yapının karmaşıklığının yüksekliği ve temaların ve ifadenin ciddiliği gibi, sanatsal amacın otantikliği de, bir bakıma *sanatçının bunu demek istemesi* de büyük sanat eserlerinin emaresidir. Sanatta ve bilimde en yüksek başarıları incelediği dikkat çekici çalışması *Human Accomplishment*'ta Charles Murray, en büyük sanatın "aşkın iyiler" dediği bir kültürel zemin üzerinde yaratıldığını öne sürer. Bu, gerçek güzelliğin ve nesnel hakikatin varlığına ve iyinin insan kültürlerinden ve seçimlerinden bağımsız hakiki bir değer olduğuna inanmak anlamına gelir. Murray, bir arada ele alındığında bu üç tür iyinin, en kalıcı sanatın bir niteliği olan "ahlaki vizyonu" kullanılabilir kıldığını yazar: "Ahlaki vizyonunu çıkarın, Goya'nın *3 Mayıs 1808*'i şiddet içerikli bir karikatüre döner. Ahlaki vizyonunu çıkarın *Huckleberry Finn*, *Tom Sawyer* olur."[9] Murray bu düşüncesini "sanatta büyük başarı, bir kültürün açıkça ifade edilmiş ve geniş kabul görmüş bir iyi mefhumuna sahip olmasına bağlı olduğu" ve "açıkça ifade edilmiş iyi mefhumunun olmadığı bir ortamda üretilen sanatın muhtemelen yavan ve kısa ömürlü" olacağı iddiasıyla birleştirir.

Bu düşünce, Tolstoy'un sanatsal değerin ancak bir sanat eseri yaratıcısının hakiki değerlerini ifade ettiğinde, özellikle de bu değerlerin sanatçının kültürü veya topluluğuyla ortak olduğu zamanlarda elde edilebildiği yönündeki görüşüyle paralellik gösterir. Tolstoy modern sanatı eğlenceli ama ruhen boş diye reddetmiş, diğer yandan naif halk sanatına, özellikle de Rus köylüsünün Hıristiyan sanatına övgüler yağdırmıştı. Bir nesil sonra yaşamış olsaydı muhtemelen kabile toplumlarının "ilkel" sanatını methederdi. Bunu da Picasso veya Roger Fry'ın modernist girişimlerini desteklemek arzusuyla değil, soylu vahşilerin dürüst sanatının modern toplum tarafından reddedilen hakiki ruhsal değerleri ifade ettiği düşüncesini savunmak için yapardı. Mümkün olduğunca yalın bir şekilde ifade etmek gerekirse hem Tolstoy hem de Murray en iyi sanatın bir şeye inanan toplumlarda üretilebildiğini savunurlar.

9. Murray (2003), s. 415-25; Smidt (1990).

Ancak sanat eserlerini genellikle toplumlar değil, bireyler yapar. *Bireysel ifadenin* bir gerçeği olarak özgünlük, benim anlayabildiğim kadarıyla her yerde, hatta eski Çin veya bazı Amerikan Güneybatı Pueblo kültürlerindeki gibi geleneksel tevazu gereği bireyselliğin vurgusunun azaltıldığı yerlerde bile, sanatın en iyi örneklerinde görülebilir. Bugünün dünyasının önde gelen sanat merkezlerinden tutun bizim anladığımız şekliyle yüksek/alçak sanat ayrımı yapacak kadar alan bulunmayan küçük çaplı toplumlara kadar her yerde amacın ciddiyeti bilinir. Yeni Gine'deki kendi deneyimime göre diyebilirim ki Sepik Nehri kültürlerinde, bir turiste satmak üzere yapılmış oyma ile bir Tanrı veya ata için yapılmış olan arasındaki devasa farkın, uzman sanatçılar için çok net olduğunu görürsünüz. Eğer oymacı, hayatının bağlı olduğu süslemeli bir kalkan üretiyorsa, kalkanın ön kısmındaki koruyucu atasını turistik bir hediyelik eşyada asla göremeyeceğiniz bir ciddiyetle resmeder. Pita Mangal isimli Yeni Gineli sanatçının etnograf Dirk Smith'e dediğine göre düzgün bir oyma yapabilmek için "yoğunlaşmalısın, iyi düşünmeli ve ilham almalısın. Ağaca hangi motifi işleyeceğini iyice düşünmelisin. Ve bunu içinde, kalbinde hissetmelisin". En iyi Afrika oymalarının birçoğunun ardında şüphesiz bu ruhsal ağırlığın yarattığı motivasyon vardı. Bu bağlamdaki özgün ifade psikolojisinin, elleriyle yarattığı eserinin bir katedralin tepesinde insanların göremeyeceği bir yere yerleştirileceğini bilen, yine de bütün sevgisini hesapsızca işine aktaran ortaçağ sanatkârınınkiyle aynı olduğunu düşünüyorum. Sonuçta Tanrı, onu sonsuza kadar izleyecektir.

Murray'nin vardığı, gerekçesini dinde bulan aşkın iyilere adanmış çağlarda sanatsal başyapıtlarla karşılaşılmasının daha muhtemel olduğu şeklindeki sonuç, İtalyan Rönesansı sırasında sanatın olağanüstü güçlü olmasıyla (ve bizimki gibi, iyiliğin gözden düştüğü, ironik çağlarda büyük sanatın düşüşe geçmesiyle) desteklenir. Yine de, amaçta kesin bir ciddiyet nihayetinde sadece bir kültürden değil bir bireyden gelir ve birçok büyük ressam, müzisyen ve yazar kendi içlerindeki sanatsal sorunların çözümüne yönelik nadir ve çoğu zaman saplantılı bir bağlılık gösterirler. Shakespeare, Beethoven, Hokusai ve Wagner gibi sanatçılar için sanatın başka bir şeyin yansıması, dile getirilen bir dini veya ahlaki ideal, hatta bir güzellik teorisi değil, kendi başına bir aşkın iyi olduğunu görürüz.

Büyük sanatçıların birçoğu için adanmışlık kendi içlerinden gelir ve sanatlarına, sanatlarının sorunlarına ve fırsatlarına yöneliktir, felsefelerine veya dinlerine değildir.

4. Mesafe. İnsanlar birbirlerini memnun etmek için sanat eserleri üretirler şüphesiz. Ancak en büyük sanat eserlerinin havalı bir *nesnelliği* vardır. Yarattıkları dünyaların bizim dayattığımız istek ve ihtiyaçlarla doğrudan pek işi olmaz. Yaratıcılarının bu dünyalar yoluyla kendilerini bize sevdirmeye çalışma niyetleri daha bile azdır. Bunun aksine izleyiciye yaranmak, özgün sanatsal güzelliğin zıttı ki bu çirkinlik değil (çirkinlik, güzelliğin önemli bir bileşeni olabilir), kitsch için temel bir işlevdir. "Kitsch" kelimesi zararsız ıvır zıvırları veya çocukların ilgisini çekmek için üretilmiş nesneleri tanımlayabilir. Ama bu kavramın aynı zamanda yüksek sanat âleminde daha kötücül bir yeri vardır ve bir kavrayışa veya aydınlanmaya ulaşmış gibi yapan ama aslında tüketicisinin gurunu okşayıp ona güven vermek üzere üretilmiş bir tür sahte sanat anlamına da gelir.

Milan Kundera,[10] *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nde bu konu üzerine düşüncelerini aktarırken, kitschin özünde kişinin kendisi hakkında düşünmesini nasıl teşvik ettiğine dikkat çeker. Kitsch nesnesi "ikinci gözyaşını" gerektirir diye açıklar. Birinci gözyaşı trajik, acınası veya belki de güzel olay karşısında döktüğümüzdür. İkinci gözyaşı ise kendi hassas tabiatımızın, böylesi acıma duygularını yaşamamıza ve bu duygu veya güzelliği anlama yetimizin farkına varmamızla birlikte dökülür. Bu yüzden kitsch sevmek aslında kendi kendini tebrik etme içerir. Clive Bell, Sir Luke Fildes'in *Doktor* (1891, Tate Gallery) tablosunu yakıcı bir şekilde eleştirirken, hasta bir çocuğun başındaki düşünceli bir doktoru resmeden bu meşhur tablonun "sahte" diye tanımladığı bir duygu yarattığını söyler. Bu tablonun bize verdiği acıma ve hayranlık değil kendi merhamet ve cömertliğimizin verdiği bir tür rehavet hissidir.

Kitsch nesnesi doğrudan kendini "güzel", "derinlikli", "dokunaklı" veya "önemli" diye ilan eder. Ama bu niteliklere ulaşmaya çalışmaz çünkü aslında izleyicisi veya sahibi hakkındadır. Kitsch için

10. Kundera (1984), s. 251. Uzun yıllar içinde Franklin Mint'in üretip olabildiğince iddialı bir dille sunarak sattığı kitsch nesneler üst üste konsa küçük bir dağ yapar, olmadı bir hazine sandığı doldurur sanırım. Bkz. [w/s franklin mint] biraz eğlenmek için nesnelerin üzerine tıklayıp bakın.

nihai referans noktası daima bendir: Benim ihtiyaçlarım, benim beğenilerim, benim derin duygularım, benim kıymetli ilgilerim, benim hayranlık duyulası ahlakım. Bu şekilde, pahalı ve gösterişli bir "el yapımı deri kaplı büyük edebiyat eserleri" setinin varlığının sebebi içeriğindeki gerçek edebi eserler değildir. Daha ziyade bir oturma odasında sahibinin ne kadar sofistike ve zevk sahibi olduğunu göstermek için teşhir edilir. (Edebi açıdan gerçekten sofistike olduğunu göstermek için sayfaları kıvrılmış, cildi bozulmuş kâğıt kapaklı *Moby Dick*, *Middlemarch* gibi kitaplar daha uygun olurdu. Ama bunun için o kitapları okumuş olmak gerekirdi.)

Kitsch size gerçekten yeni olan hiçbir şey göstermez, ışıldayan ruhunuzda hiçbir değişiklik yapmaz. Tersine, halihazırdaki zarif kişiliğinizden ötürü sizi tebrik eder. Konuya bağlı olmak kaydıyla (Dürer'in *Dua Eden Eller*'inin heykeli, bir *Son Yemek* duvar kilimi, bebek kürklü fokları, balinalar), kitsch nesneler sahiplerinin derin maneviyatını veya yüksek ahlakını ve tabii ki çevresel hassasiyetini sergileme işlevi görebilirler. Edebiyat ve felsefe de evrenin sırlarıyla ilgili basmakalıp sezgilerle hayatın sorunlarına dair basit analizler getirerek kitsch örnekleri çıkarabilir. Bu açıdan Herman Hesse'nin gösteriş meraklısı mistisizmi ve Halil Cibran'ın İncilimsi ahenk giydirilmiş küçük mesajları kitsch sayılır. Ciddi operayı taklit eden (ne kadar sıkıcı!) ama onun yerine önümüze çok yüksek sesli kötü müzik ve dramatik klişelerin karışımını koyan şaşaalı Broadway yapımlarını da unutmayalım. Bu soğuk, beyaz kaplı zirveler kartondan yapılmış sahne dekorlarından ibarettir.

Muhteşem müzikal performansların kayıtları nasıl kitsch değilse, yatakhane odalarında veya evlerde asılı Rönesans başyapıtlarının veya Cézanne manzaralarının röprodüksiyonları da elbette kitsch değildir. Çocukların beğenisi için basitleştirilmiş nesneler de bu şekilde tanımlanamaz. Yetişkinlerin Tanrıları ve bebek Pegasusuyla Disney'in orijinal *Fantasia*'sına (1940) burun kıvırmaları doğru olmaz. Bu sekans bayağı olabilir ama birçok genç zihin için Beethoven Dağının ilk nefes kesici görüntüsü olmuştur. Çocukken çok etkilendiğimiz sanat eserlerine tekrar baktığımızda her zaman hayal kırıklığına uğramayız da. *Charlotte's Web*'i elinize alıp bir bakın, hâlâ büyüleyici bir kitap olduğunu düşünebilirsiniz.

Marcel Duchamp bugün hâlâ bulabildiği en nahoş nesneyi, bir pisuarı alıp bir kaidenin üzerine yerleştirerek sanat diye adlandırdığı için topa tutulur. Ama bu zekâ dolu hareket, bakılacak çok bir şey olmasa da ironik bir deha eylemidir ve her tür ironi kitschin baş düşmanıdır. İleri derece kitsch ağır başlılık ve yüksek bir ciddiyet gerektirir, tamamen sahte ve asalaktır. Derin duygular ifade ederek değil, size bunları hatırlatarak başarılı olur. Bu anlaşıldığında sanat tarihinde son zamanların ilginç bir gelişmesi aydınlığa kavuşmuş olur. Duchamp'ı bir sanatsal yenilikçi olarak ciddiye almakta ısrar etmek ve *Çeşme*'nin ironi katmanlarını görmezden gelmek suretiyle, Duchamp'ın çağdaş takipçileri ve onların sanat kuramı savunucuları geleneksel, burjuva sanatının yüksek ciddiyet ideallerine dönüş yapmışlardır. Sırada ne var, piyano başındaki John Cage büstü mü? Bu açıdan bakıldığında Tracy Emin'in toplanmamış yatağı veya Damien Hirst'ün formaldehit içindeki köpekbalığı gibi çakma hazır nesneler de, onları ciddiye alan tumturaklı eleştiri metinleri de şüpheli derecede kitsch kokar. Ama tabii ki kistch, para, iltifat ve kariyercilik sanat dünyasıyla ister istemez iç içe geçmiş durumdadır. Kitsch, gösterişçi, kendinden başka amacı olmayan zırvalık olarak her yerde, en üst düzey sanat galerilerinde bile karşımıza çıkabilir. Sanat seçkinlerinin o kadar hor gördüğü orta sınıf oturma odalarına mahsus değildir.

V

Sanatsal başyapıtların sık sık sözü edilen ruhaniliği, başka bir dünyaya aitmiş gibi olmaları, aksine özgündür ve ateistin de inançlının da aynı şekilde deneyimlediği bir duygu içerir. Bir başyapıtın karşısında durduğunuzda kendi kendinize hayal edebileceğiniz her şeyi aşabilecek bir gücün, olup olabileceğinizden çok daha büyük bir şeyin huzurunda bulunduğunuzu hissedersiniz. Başyapıtların yaşattığı esriklik kelimenin tam anlamıyla *mest edicidir*, sizi kendinizden geçirir. Teistler tüm bunu Tanrının gücüne, Darwinci hümanistler insan dehasının neredeyse mucizevi denebilecek gücüne atfetmek isteyebilirler. Her ikisi de böyle eserlere istekle yanaşacaktır: Onlara teslim olur, bizi nereye isterlerse götürmelerine razı oluruz.

Çağımızın sanatsal başyapıtları bir insan yüzüne bulaştırılmış kırmızı toprakboyasından veya kadim mağaralarda yankılanmış notalardan bu yana çok yol almış görünebilir. Ancak atalarımızın başlattığı, yüksek veya alçak sanat olarak tüm yerküreye yayılmıştır. Atalarımız gibi biz de yüksek beceri ve ustalığa hayranlık duyarız. Özgün kişisel ifadeden etkilenir, yeni bir şeylerin yaratılışına tanıklık ederek hayrete düşeriz. Sanatın hayal ürünü dünyaları en etkileyici duygularla dolu bir halde, esrik bir dikkatin odağında, üstesinden gelindikçe haz veren düşünsel meydan okumalar sunarak zihnin sahnesinde capcanlı durur. Ve bunların hepsinin ötesinde sanatın sağladığı ortam yoluyla, diğer insanlarla bir tanışıklık ve birlik olma hissini atalarımızla paylaşırız.

Günlük hayatın ışıltılı medyası ve cafcaflı alet edevatıyla aklımız meşgul oldukça dünyadaki güzelliği ilk kez fark eden tarihöncesi kadınlar ve adamlarla hâlâ ne kadar yakın olduğumuzu unuturuz. Damarlarımızda onların kanı akar. Sanat içgüdümüz, onlarınkidir.

Kaynakça

Abusabib, Mohamed A. (1995). *African Art*: An Aesthetic Inquiry. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.

Aiken, Nancy E. (1998). *The Biological Origins of Art*. Westport, Connecticut: Praeger.

Algoe, Sara B. ve Jonathan Haidt. (2008). "Witnessing Excellence in Action: The 'Other-praising' Emotions of Elevation, Gratitude, and Admiration." *Journal of Personality and Social Psychology*, sonraki sayı.

Appleton, Jay. (1975). *The Experience of Landscape*. New York: Wiley.

Aristotle. (1965). *The Poetics*. Çev. Richard Janko. Indianapolis: Hackett [*Poetika*, Çev. Samih Rifat, Can Yay., 2007].

———. (1984). *The Politics*. Çev. Carnes Lord. Chicago: University of Chicago Press [*Politika*, Çev. Mete Tunçay, Remzi Kitabevi, 1975].

Balling, J. D. ve J. H. Falk. (1982). "Development of Visual Preference for Natural Environments." *Environment and Behavior* 14:5-28.
Barash, David P., and Nanelle Barash. (2005). *Madame Bovary's Ovaries: A Darwinian Look at Literature.* New York: Delacorte Press.
Barkow, Jerome H., Leda Cosmides ve John Tooby, eds. (1992). *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture.* New York: Oxford University Press.
Baron-Cohen, Stephen. (1995). *Mindblindness: An Essay on Autism and the Theory of Mind.* Cambridge, Massachusetts: Bradford/MIT Press.
Barthes, Roland. (1977). "The Death of the Author", *Image/Music/Text* içinde. Çev. Stephen Heath. New York: Hill & Wang.
Beardsley, Monroe C. (1958). *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism.* New York: Harcourt, Brace & World.
———. (1970). *The Possibility of Criticism.* Detroit: Wayne State University Press.
———. (1984). "Art and Its Cultural Context." *Communication and Cognition* 17:27-45.
Bedaux, Jan Baptist ve Brett Cooke, eds. (1999). *Sociobiology and the Arts.* Amsterdam: Rodopi
Bell, Clive. (1958). *Art.* New York: Capricorn. İlk baskısı 1913.
Bloch, Maurice. (1977). "The Past and the Present in the Present." Man 12:278-92.
Blocker, H. Gene. (1994). *The Aesthetics of Primitive Art.* Lanham, Maryland: University Press of America.
Bloom, Paul. (2004). *Descartes' Baby: How the Science of Child Development Explains What Makes Us Human* . New York: Basic Books.
Boaz, Franz. (1955). *Primitive Art.* New York: Dover. İlk baskısı 1927.
Bond, E. J. (1975). "The Essential Nature of Art." *American Philosophical Quarterly* 12:177-83.
Booker, Christopher. (2004). *The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories.* New York: Continuum.
Boyd, Brian. (2005). "Evolutionary Theories of Art", Gottschall ve Wilson (2005) içinde.

———. (2009). *On the Origin of Stories : Evolution, Cognition, and Fiction*. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press.
Boyer, Pascal. (2001). *Religion Explained: The Evolutionary Origins of Religious Thought*. New York: Basic Books.
Brough, John. (1991). "Who's Afraid of Marcel Duchamp?" *Philosophy and Art* içinde, ed. Daniel O. Dahlstrom. Washington: Catholic University of America.
Brown, Donald E. (1991). *Human Universals*. Philadelphia: Temple University Press.
Bunzel, Ruth. (1929). *The Pueblo Potter: A Study of Creative Imagination in Primitive Art*. New York: Columbia University Press.
Buss, David M. (1994). *The Evolution of Desire: Strategies of Human Mating*. New York: Basic Books.
———. (1999). *Evolutionary Psychology: The New Science of the Mind*. Boston: Allyn & Bacon.
Buss, David M., ed. (2005). *The Handbook of Evolutionary Psychology*. Hoboken, New Jersey: John Wiley.
Carroll, Joseph. (2004). *Literary Darwinism: Evolution, Human Nature, and Literature*. New York: Routledge.
———. (2006). "The Human Revolution and the Adaptive Function of Literature." *Philosophy and Literature* 30:33-49.
Carroll, Noël. (1994). "Identifying Art", *Institutions of Art: Reconsiderations of George Dickie's Philosophy*, ed. Robert J. Yanal içinde. University Park: Pennsylvania State University Press.
———. (1999). *The Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*. New York: Routledge [*Sanat Felsefesi: Çağdaş Bir Giriş*, Çev. Güliz Korkmaz Tirkeş, Ütopya Yay., 2012].
———, ed. (2000). *Theories of Art Today*. Madison: University of Wisconsin Press.
———. (2009). *On Criticism*. New York: Routledge.
Cascardi, Anthony J., ed. (1987). *Literature and the Question of Philosophy*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
Coe, Kathryn. (2003). *The Ancestress Hypothesis*. Piscataway, New Jersey: Rutgers University Press.
Collingwood, R. G. (1938). *The Principles of Art*. Oxford: Oxford University Press.

Cooke, Brett, and Frederick Turner, eds. (1999). *Biopoetics: Evolutionary Explorations in the Arts.* Lexington, Kentucky: ICUS Books.

Coote, Jeremy, and Anthony Shelton, eds. (1992). *Anthropology, Art, and Aesthetics.* Oxford: Clarendon Press.

Cosmides, Leda, and John Tooby. (2000). "Evolutionary Psychology and the Emotions", *Handbook of Emotions*, ed. M. Lewis and J. M. Haviland-Jones, 2nd ed. içinde New York: Guilford.

———. (2000). "Consider the Source: The Evolution of Adaptations for Decoupling and Metarepresentation", *Metarepresentations*, ed. Dan Sperber içinde. New York: Oxford University Press.

Cronin, Helena. (1991). *The Ant and the Peacock: Altruism and Sexual Selection from Darwin to Today.* Cambridge: Cambridge University Press.

Currie, Gregory. (2004). *Arts and Minds.* New York: Oxford University Press.

Daly, Martin, Catherine Salmon ve Margo Wilson. (1997). "Kinship: The Conceptual Hole in Psychological Studies of Social Cognition and Close Relationships", *Evolutionary Social Psychology*, ed. J. A. Simpson ve D. T. Kenrick içinde. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum.

Danto, Arthur C. (1964). "The Artworld." Journal of Philosophy 61:571-84.

———. (1981) *The Transfiguration of the Commonplace.* Cambridge: Harvard University Press [*Sıradan Olanın Başkalaşımı*, Çev. Esin Berktaş, Özge Ejder, Ayrıntı Yay., 2012].

———. (1986). "Appreciation and Interpretation", *The Philosophical Disenfranchisement of Art* içinde. New York: Columbia University Press.

———. (1988). "Artifact and Art", *ART/artifact* sergi kataloğu içinde. New York: Center for African Art.

———. (1997). "Can It Be the 'Most Wanted' Even if Nobody Wants It?" Wypijewski (1997) içinde.

Darwin, Charles. (1896a). *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*. New York: Appleton. İlk baskısı 1871. [*İnsanın Türeyişi* (Çev. Sevim Belli, Onur Yay., 1973) ve *Seksüel Seçme* (Çev. Öner Ünalan, Onur Yay., 1977)]

———. (1896b). *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. New York: Appleton. İlk baskısı 1872.
———. (1896c). *The Variation of Animals and Plants Under Domestication*, 2 cilt, 2. Basım. New York: Appleton. İlk baskısı 1868.
———. (2003). *On the Origin of Species*, ed. Joseph Carroll. Peterborough, Ontario: Broadview Press. İlk baskısı 1859.
Davies, Stephen. (1991). *Definitions of Art*. Ithaca: Cornell University Press.
———. (2000). "Non-Western Art and Art's Definition", Noël Carroll (2000) içinde.
———. (2004). "The Cluster Theory of Art." *British Journal of Aesthetics* 44:297-300.
Davies, Stephen ve Ananta Charana Sukla, eds. (2003). *Art and Essence*. Westport, Connecticut: Praeger.
Dennett, Daniel C. (1995). *Darwin's Dangerous Idea: Evolution and the Meanings of Life*. New York: Simon & Schuster [*Darwin'in Tehlikeli Fikri: Evrim ve Hayatın Anlamı*, Çev. Ayber Eper, B. Kılıç, Alfa Yay., 2014].
Derrida, Jacques. (1983). "Signature Event Context", *Margins of Philosophy* içinde. Çev. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press.
Dickie, George. (1974). *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca: Cornell University Press.
———. (1991). *The Republic of Art and Other Essays*. New York: Peter Lang. "The Republic of Art" başlıklı yazı, 1969.
Dissanayake, Ellen. (1990). *What Is Art For?* Seattle: University of Washington Press.
———. (1992). *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*. New York: Free Press; daha yeni bir edisyon da (2001) University of Washington Press.
———. (1998). "Komar and Melamid Discover Pleistocene Taste." *Philosophy and Literature* 22: 486-96.
———. (2000). *Art and Intimacy: How the Arts Began*. Seattle: University of Washington Press.
Dolnick, Edward. (2008). *The Forger's Spell: A True Story of Vermeer, Nazis, and the Greatest Art Hoax of the Twentieth Century*. New York: HarperCollins.

Dutton, Denis. (1993). "Tribal Art and Artifact." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51:13-21.
———. (1994). "The Experience of Art Is Paradise Regained: Kant on Free and Dependent Beauty." *British Journal of Aesthetics* 34:226-41.
———. (2000). "But They Don't Have Our Concept of Art", Noël Carroll (2000) içinde.
———. (2001). "Aesthetic Universals", *The Routledge Companion to Aesthetics*, ed. Berys Gaut and Dominic McIver Lopes içinde. London: Routledge.
———. (2007). "Shoot the Piano Player." *New York Times*, February 26.
———, ed. (1983). *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
Ekman, Paul. (2003). *Emotions Revealed*. New York: Henry Holt [*Yalan Söylediğimi Nasıl Anladın*?, Çev. Esra Karababa, Koridor Yay., 2015].
Etcoff, Nancy. (1999). *Survival of the Prettiest: The Science of Beauty*. New York: Anchor Books.
Fodor, Jerry. (1998). "The Trouble with Psychological Darwinism." *London Review of Books*, Ocak 22.
Foucault, Michel. (1969). "What Is an Author?" *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, ed. Josué V. Harari içinde. Ithaca: Cornell University Press.
Fry, Roger. (1923). "Negro Sculpture", *Vision and Design* içinde. London: Chatto & Windus.
Gaut, Berys. (2000). "Art as a Cluster Concept", Noël Carroll (2000) içinde.
———. (2005). "The Cluster Account of Art Defended." *British Journal of Aesthetics* 45:273-88.
Geertz, Clifford. (1973). *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books [*Kültürlerin Yorumlanması*, Çev. Hakan Gür, Dost Kitabevi, 2010].
Gell, Alfred. (1992). "The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology", Coote and Shelton (1992) içinde.
———. (1998). *Art and Agency: An Anthropological Theory*. New York: Oxford University Press.
Gilbert, Avery. (2008). *What the Nose Knows: The Science of Scent*

in Everyday Life. New York: Crown Publishers [*Bir Burun Anlatıyor: Günlük Hayatta Kokunun Bilimi*, Çev. Süleyman Karakan, Epsilon Yay., 2011].
Goldwater, Robert. (1962). *The Great Bieri*. New York: Museum of Primitive Art.
Goodman, Nelson. (1968). *Languages of Art*. Indianapolis: Hackett.
———. (1983). "Art and Authenticity", Dutton (1983) içinde.
Gottschall, Jonathan ve David Sloan Wilson, eds. (2005). *The Literary Animal: Evolution and the Nature of Narrative*. Evanston: Northwestern University Press.
Gould, Stephen Jay. (1992). "Male Nipples and Clitoral Ripples", *Bully for Brontosaurus* içinde. New York: Norton.
———. (1997). "Evolution: The Pleasures of Pluralism." *New York Review of Books*, Haziran 26.
Gould, Stephen Jay ve Richard C. Lewontin. (1979). "The Spandrels of San Marco and the Panglossian Paradigm: A Critique of the Adaptationist Programme." *Proceedings of the Royal Society of London* 205:281-88.
Guthrie, R. Dale. (2005). *The Nature of Paleolithic Art*. Chicago: University of Chicago Press.
Hansen, Brian. (1998). "Height-To-Head Ratio as a Marker of Status in Idealized Representations of Adult Human." Human Behavior and Evolution Society için sunum. Davis, California, Temmuz 11.
Hart, Lynn M. (1995). "Three Walls: Regional Aesthetics and the International Art World", *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, ed. George E. Marcus and Fred R. Myers içinde. Berkeley: University of California Press.
Hassan, Ihab. (2006). "Postmodernism? A Self-Interview." *Philosophy and Literature* 30:223-28.
Havelock, Eric A. (1963). *Preface to Plato*. Cambridge: Harvard University Press, 1963 [*Platon*, Çev. Âdem Beyaz, Pinhan Yay., 2015].
Hebborn, Eric. (1993). *Drawn to Trouble*. New York: Random House.
Hogan, Patrick Colm. (2003). *The Mind and Its Stories: Narrative Universals and Human Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.

Humble, P. N. (1982). "Duchamp's Readymades: Art and Anti-art." *British Journal of Aesthetics* 22:52-64.

Huron, David. (2006). *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge: MIT Press.

Kant, Immanuel. (1987). *Critique of Judgment*. Çev. Werner S. Pluhar. Indianapolis: Hackett [*Yargı Yetisinin Eleştirisi*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yay., 2006].

Kaplan, Stephen. (1992). "Environmental Preference in a Knowledge- Seeking, Knowledge-Using Organism", Barkow vd. içinde (1992).

Kaplan, Stephen, and Rachel Kaplan. (1982). *Cognition and Environment: Functioning in an Uncertain World*. New York: Praeger.

Koestler, Arthur. (1955). "The Anatomy of Snobbery." *Anchor Review* 1:1-25.

Kohn, Marek. (1999). *As We Know It: Coming to Terms with an Evolved Mind*. London: Granta Books.

Korsmeyer, Carolyn. (1999). *Making Sense of Taste: Food and Philosophy*. Ithaca: Cornell University Press.

Kuhn, Thomas S. (1962). *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press [*Bilimsel Devrimlerin Yapısı*, Çev. Nilüfer Kuyaş, Kırmızı Yay., 2014].

Kulka, Tomas. (1996). *Kitsch and Art*. University Park: Pennsylvania State University Press.

Kundera, Milan. (1984). *The Unbearable Lightness of Being*. Çev. Michael Henry Heim. New York: Harper & Row [*Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*, Çev. Fatih Özgüven, İletişim Yay., 1993].

Lamarque, Peter. (2009). *The Philosophy of Literature*. Oxford: Blackwell.

Lenain, Thierry. (1997). *Monkey Painting*. London: Reaktion Books.

———. (1999). "Animal Aesthetics and Human Art", Bedaux and Cooke (1999) içinde.

Leslie, A. (1987). "Pretense and Representation: The Origins of 'Theory of Mind,' " *Psychological Review* 94:412-26.

Levinson, Jerrold. (1990). "Defining Art Historically", *Music, Art, and Metaphysics* içinde. Ithaca: Cornell University Press.

Lloyd, Elisabeth A. (2005). *The Case of the Female Orgasm: Bias in the Science of Evolution*. Cambridge: Harvard University Press.

Lopez, Jonathan. (2008). *The Man Who Made Vermeers: Unvarnishing the Legend of Master Forger Han van Meegeren.* New York: Harcourt.

Lyons, Elizabeth. (1983). "Demographic Correlates of Landscape Preference." *Environment and Behavior* 15:487-511.

Marcus, Gary. (2008). *Kluge: The Haphazard Construction of the Human Mind.* Boston: Houghton Mifflin [*Kluge: İnsan Zihninin Gelişigüzel Yapısı*, Çev. Armağan Özdemir, Remzi K., 2010].

Martindale, Colin. (1990). *The Clockwork Muse: The Predictability of Artistic Change.* New York: Basic Books.

Mead, Margaret. (1949). *Male and Female: A Study of the Sexes in a Changing World.* New York: William Morrow.

Meyer, Leonard B. (1983). "Forgery and the Anthropology of Art", Dutton (1983) içinde.

Miller, Alan S. ve Satoshi Kanazawa. (2007). *Why Beautiful People Have More Daughters.* New York: Penguin/Perigee [*Neden Güzel İnsanların Daha Ziyade Kızı Olur?*, Çev. Cem Duran, Paravan Yay., 2016].

Miller, Geoffrey F. (2000). *The Mating Mind: How Sexual Choice Shaped the Evolution of Human Nature.* New York: Doubleday.

———. (2001). "Aesthetic Fitness: How Sexual Selection Shaped Artistic Virtuosity as a Fitness Indicator and Aesthetic Preferences as Mate Choice Criteria." *Bulletin of Psychology and the Arts* 2.1:20-25.

———. (2003) "Fear of Fitness Indicators: How to Deal with Our Ideological Anxieties About the Role of Sexual Selection in the Origins of Human Culture", *Being Human* içinde. Wellington: Royal Society of New Zealand.

Mills, John FitzMaurice ve John M. Mansfield. (1979). *The Genuine Article: The Making and Unmasking of Fakes and Forgeries.* New York: Universe Books.

Mithen, Steven. (2003). "Handaxes: The First Aesthetic Artifacts", Voland and Grammer (2003) içinde.

———. (2006). *The Singing Neanderthal: The Origins of Music, Language, Mind, and Body.* Cambridge: Harvard University Press.

Moravcsik, Julius. (1988). "Art and Its Diachronic Dimensions." *Monist* 71.2:157-70.

———. (1991). "Art and 'Art,' " *Midwest Studies in Philosophy* 16:302-13.

———. (1993). "Why Philosophy of Art in Cross-Cultural Perspective?" Journal of Aesthetics and Art Criticism 51:425-36.

Murray, Charles. (2003). *Human Accomplishment: The Pursuit of Excellence in the Arts and* Sciences, 800 B.C. to 1950. New York: HarperCollins.

Nehamas, Alexander. (1981). "The Postulated Author: Critical Monism as a Regulative Ideal." *Critical Inquiry* 8:133-49.

———. (1987). "Writer, Text, Work, Author", Cascardi (1987) içinde.

Nettle, Daniel. (2002). "Women's Height, Reproductive Success, and the Evolution of Sexual Dimorphism in Modern Humans." *Proceedings of the Royal Society* 269:1919-23.

Novitz, David (1998). "Art by Another Name." *British Journal of Aesthetics* 38:12-32.

———. (2001). *The Boundaries of Art*, 2. Basım. Christchurch, New Zealand: Cybereditions.

Nussbaum, Martha C. (1997). *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*. Boston: Beacon Press.

Orians, Gordon H. ve Judith H. Heerwagen. (1992). "Evolved Responses to Landscapes", Barkow vd. (1992) içinde.

Otten, Charlotte M., ed. (1971). *Anthropology and Art: Readings in Cross-Cultural Aesthetics*. Garden City, New York: Natural History Press.

Pfeiffer, John E. (1982). *The Creative Explosion: An Inquiry into the Origins of Art and Religion*. New York: Harper & Row.

Pinker, Steven. (1994). *The Language Instinct*. New York: William Morrow.

———. (1997). *How the Mind Works*. New York: W. W. Norton.

———. (2002). *The Blank Slate*. New York: Viking. [*Boş Sayfa*, Çev. Mehmet Doğan, Boğaziçi Ü. Yay., 2016.]

———. (2005). "How *Does* the Mind Work?" *Mind and Language* 20:1-24.

———.(2007). "Toward a Consilient Study of Literature", Gottschall and Wilson'ın incelemesi (2005). *Philosophy and Literature* 31:161-77.

Pinker, Steven ve Paul Bloom. (1992). "Natural Language and Natural Selection", Barkow vd. (1992) içinde.
Posner, Richard. (1997). "Against Ethical Criticism." *Philosophy and Literature* 21:1-27.
Rubin, Paul H. (2002). *Darwinian Politics: The Evolutionary Origin of Freedom*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
Rubin, William S. (1984). *Dada, Surrealism, and Their Heritage*. New York: Abrams.
Ruso, Bernhart, LeeAnn Renninger, and Klaus Atzwanger. (2003). "Human Habitat Preferences: A Generative Territory for Evolutionary Aesthetics Research", Voland and Grammer (2003) içinde.
Schiller, Friedrich. (1967). *On the Aesthetic Education of Man*. Çev. Elizabeth M. Wilkinson ve L. A. Willoughby. Oxford: Oxford University Press. İlk baskısı 1794 [*İnsanın EstetikTerbiyesi Üzerine Mektuplar*, Çev. Melahat Özgü, MEB Yay., 1943].
Searle, John R. (1958). "Proper Names." *Mind* 67:166-73.
Shiner, Larry ve Yulia Kriskovets. (2007). "The Aesthetics of Smelly Art." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65:273-86.
Sibley, Frank. (2001). "Tastes, Smells, and Aesthetics", *Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics* içinde. Oxford: Oxford University Press.
Simonton, Dean Keith. (1999). *Origins of Genius: Darwinian Perspectives on Creativity*. New York: Oxford University Press.
Singh, Devendra ve Robert K. Young. (1995). "Body Weight, Waist-to-Hip Ratio, Breasts, and Hips: Role in Judgments of Female Attractiveness and Desirability for Relationships." *Ethology and Sociobiology* 16:483-507.
Smidt, Dirk. (1990). "Kominimung Sacred Woodcarvings", *The Language of Things: Studies in Ethnocommunication*, ed. Pieter ter Keurs ve Dirk Smidt içinde. Leiden: Rijksmuseum voor Volkenkunde.
Smith, Marian W., ed. (1961) *The Artist in Tribal Society*. London: Routledge & Kegan Paul.
Sober, Elliott ve David Sloan Wilson. (1998). *Unto Others: The Evolution and Psychology of Unselfish Behavior*. Cambridge: Harvard University Press.

Sparshott, Francis. (1982). *The Theory of the Arts*. Princeton: Princeton University Press.

———. (1999). *The Concept of Criticism*. Christchurch, New Zealand: Cybereditions. İlk baskısı 1967.

Stern, Laurent. (1980). "On Interpreting." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39:119-29.

Storey, Robert. (1996). *Mimesis and the Human Animal: On the Biogenetic Foundations of Literary Representation*. Evanston: Northwestern University Press.

Sugiyama, Michelle Scalise. (2005). "Reverse-Engineering Narrative: Evidence of Special Design", Gottschall and Wilson (2005) içinde.

Swirski, Peter. (2008). *Of Literature and Knowledge: Explorations in Narrative Thought Experiments, Evolution, and Game Theory*. London: Routledge.

Symons, Donald. (1979). *The Evolution of Human Sexuality*. New York: Oxford University Press.

Tavinor, Grant. (2005). "Video Games and Interactive Fiction", *Philosophy and Literature* 29:24-40.

———. (2009). *The Art of Videogames*. Oxford: Blackwell.

Telfer, Elizabeth. (1996). *Food for Thought*. London: Routledge.

Thornhill, Randy. (1998). "Darwinian Aesthetics", *Handbook of Evolutionary Psychology*, ed. Charles Crawford ve Dennis Krebs, Mahwah içinde. New Jersey: Lawrence Erlbaum.

Tolstoy, Leo. (1960). *What is Art?* Çev. Aylmer Maude. Indianapolis: Bobbs-Merrill. İlk baskısı 1896 [*Sanat Nedir?*, Çev. Mazlum Beyhan, T. İş B. Yay., 2007].

Tooby, John ve Leda Cosmides. (1990). "The Past Explains the Present: Emotional Adaptations and the Structure of Ancestral Environments." *Ethology and Sociobiology* II:375-424.

———. (2001). "Does Beauty Build Adapted Minds? Toward an Evolutionary Theory of Aesthetics, Fiction, and the Arts." *SubStance* 94/95:6-27.

Ulrich, Roger S. (1993). "Biophilia, Biophobia, and Natural Landscapes", *The Biophilia Hypothesis*, ed. Stephen R. Kellert ve Edward O. Wilson içinde. Washington: Shearwater/Island Press.

Van Damme, Wilfried. (1996). *Beauty in Context: Towards an Anthropological Approach to Aesthetics*. Leiden: Brill.

Veblen, Thorstein. (1994). *The Theory of the Leisure Class.* New York: Dover. İlk baskısı 1899 [*Aylak Sınıfın Teorisi*, Çev. Eren Kırmızıaltın, Hüsnü Bilir, Heretik Yay., 2015].

Vogel, Susan Mullin. (1991). "Elastic Continuum", *Africa Explores: 20th Century African Art* içinde. New York: Center for African Art.

———. (1997). *Baule: African Art, Western Eyes.* New Haven: Yale University Press.

Voland, Eckart. (2003). "Aesthetic Preferences in the World of Artifacts: Adaptations for the Evaluation of Honest Signals?" Voland ve Grammer (2003) içinde.

Voland, Eckart ve Karl Grammer, ed. (2003). *Evolutionary Aesthetics.* Berlin: Springer-Verlag.

Wallin, Nils L., Björn Merker ve Steven Brown, ed. (1999). *The Origins of Music.* Cambridge: MIT Press.

Weiner, James, ed. (1994). *Aesthetics Is a Cross-cultural Category.* Manchester: University of Manchester.

Werness, Hope B. (1983). "Han van Meegeren Fecit", Dutton (1983) içinde.

Whorf, Benjamin Lee. (1956). *Language, Thought, and Reality.* Cambridge: MIT Press.

Wilson, David Sloan. (2002). *Darwin's Cathedral: Evolution, Religion, and the Nature of Society.* Chicago: University of Chicago Press.

———. (2007). *Evolution for Everyone.* New York: Delacorte Press.

Wilson, Edward O. (1998). *Consilience: The Unity of Knowledge.* New York: Alfred A. Knopf.

Wimsatt, William K. ve Monroe C. Beardsley. (1946). "The Intentional Fallacy." *Sewanee Review* 54:468-88.

Wittgenstein, Ludwig. (1958). *Philosophical Investigations*, 2. Basım. New York: Macmillan. İlk baskısı 1953 [*Felsefi Soruşturmalar*, Çev. Haluk Barışcan, Metis Yay., 2007].

Wright, Robert. (1994). *The Moral Animal.* New York: Pantheon.

Wyndham Lewis, D. B. ve Charles Lee. (2003). *The Stuffed Owl: An Anthology of Bad Verse.* New York: NYRB Classics. Birçok baskısının ilki 1930 yılında yayımlandı.

Wynne, Frank. (2006). *I Was Vermeer: The Legend of the Forger Who Swindled the Nazis.* London: Bloomsbury.

Wypijewski, JoAnn, ed. (1997). *Painting by Numbers: Komar and Melamid's Scientific Guide to Art*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
Zahavi, Amotz ve Avishag Zahavi. (1997). *The Handicap Principle: A Missing Piece of Darwin's Puzzle*. New York: Oxford University Press.
Zunshine, Lisa. (2006). *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Columbus: Ohio State University Press.
———. (2007). "Response to Brian Boyd." *Philosophy and Literature* 31:189 96.

Dizin

C-Ç

D

Bu kitaptaki amacım en başından sanatın genel niteliklerini evrilmiş adaptasyonlar olarak açıklamaktı. Standart kanona tekrar tekrar göndermeler yapmış olsam da, alt uçtaki popüler sanat diye görmezden gelinebilecek şeyleri de analize dahil etme niyetiyle yazdım. Eğer analizim doğruysa, uyku vakti hikâyelerinden, Susam Sokağı'ndan ve gençlik edebiyatından televizyon dizilerine, aşk romanlarına ve formüllerle yazılmış Hollywood filmlerine kadar uzanan sanat eğrisi hakkında daha anlamlı bir tartışma yürütmemize olanak tanıyacaktır.

İnsanın sanat serüveni de tıpkı insanın tarih boyu evrimi gibi geçmişle sürekli bir iletişim ve etkileşim halindedir. *Sanat İçgüdüsü*, insanın içgüdüsel varoluşunda sanatsal yaratımın izlerini süren, bulduğu izleri makul bir çerçeve içinde tartışan eşsiz bir çalışma. İnsanın sanat eserlerinden zevk almasının temellerinin de sorunsallaştırıldığı kitapta disiplinler arası bir stratejiye yaslanılarak, geniş bir alanda sanatın işlevi gözler önüne seriliyor.



AYRINTI • SANAT VE KURAM

ISBN: 978-605-314-157-0



25 ₺